

جورج سادول

تاريخ السينما في العالم

مع مقدمة من المؤلف
خاصة بالطبعة العربية

منشورات عويدات
بيروت - لبنان

جورج سادول



مع مقدمة من المؤلف
خاصة بالطبعة العربية

ترجمة

الدكتور ابراهيم الكيلاني — فايز كم نقش

منشورات عويدات

الطبعة الاولى ١٩٦٨

سادول في ذمة الله والمعرفة

في الثالث عشر من تشرين الأول ١٩٦٧ ، غادر مؤلف هذا الكتاب ، الحجة المتعمق ، جورج سادول ، عالمنا الفاني ، ليلاقي وجه ربه في العالم الآخر ، بعد ان قضى في رحابنا الزائلة نيفاً وثلاثة وستين عاماً ، كرس الجانب الاكبر منها في دراسات لم يسبقه اليها غيره ولم يتفوق فيها عليه أحد .

ولئن كان السواد شارة الحداد ، فان الاقلام على العكس ، – وأقلهـا شأناً ما احمل – ، رعفت ابداً مداداً أسود اضاء رغم حلكته طريـــق الحضارة ودروبها ومهد السبيل لارتقاء الانسانية ورفعة الانسان .

وحداد الورق بياضه لخلوه من نتاج اهـل الفكر والمعرفة . ولسوف تبقى صفحات كثيرة بيضاء ميتة بعد ان قضى سادول ، غادرتها نبضات قلمه ، بينما ستسطر يد التاريخ الراعشة هذا الاسم الصغير في فهرس الاعـلام الذين اغمدوا اقلامهم وهي ما تزال تقطر معرفة ، ليلحقوا بمن سبق ، ممن اعطوا العالم كل مـا يعرف ويجيد .

فالى جورج سادول تقدير الاحياء وعرفانهم. وحسب هذه الكلمات السوداء انها تنعي قلماً تحطم ومشعلاً خبا . وحسبها انهـا جاءت من الشرق تشيـع رائداً فذاً من حملة المشاعل .

منشورات عويدات



مقدمة المترجم

بقلم فايز كم نقش

السينما فن جديد علينا ، طلع على العالم من اوروبا ، واجتاز مرحلة تطويرية طويلة ، اشتركت فيها القارة الامريكية ، او بعبارة أدق : الولايات المتحدة ، مع دول اوروبية معينة ، على رأسها فرنسا وانجلترا . والاسماء التي أُطلقت على لوازمها وتجهيزاتها ، تمتّ في جملتها الى اسرة الكلمات التقنية التي سبقنا الغرب الى اصطلاحها وترويجها ، الا ما اشتُق منها من جذور لغوية تقابلها مرادفات لغوية صحيحة في لغتنا .

والمعرفة ، وان كانت اممية لا تعترف بالحدود الاقليمية التي وضعها الانسان صوناً لأبعاد سياسية اقتصادية واجتماعية ، الا انها تُقر بفضل مروّجها وتتأثر به ، فتحمل في حناياها ذلك العرفان على شكل عصبية اقليمية ، تعرّف العالم كله بمواليدها واعضاء بيئتها ، بالأسماء والتعاريف التي اطلقها عليها ذوو الفضل في تعميمها . ومن هنا كان ما ولد منها في فرنسا ، فرنسي الطابع والاسم ، وما صافحت عيونه النور في البلاد العربية عربيها .

ولقد درج بنو الانسان منذ القدم ، كلما هلت عليهم معرفة جديدة ، على السير في ركبها بعد دراسة مضامينها وغاياتها ، والتعمق فيها بسلوكية سمحة بعيدة عن اشواك الانانية ودروبها الوعرة . وكانوا اذا ما احلوها في نفوسهم

المكان الذي تستحق ، ألفوا الاسماء التي عرفوها بها فأدخلوهـــا لغتهم القومية واطلقوها بدورهم عليها باخلاص ومودة لا يضاهيهـا الا النور الذي يسطع ابداً منها مذللاً صعاب الحياة .

الا ان تلك الاسماء كلها ليست حديثة النحت أو الابتكار . ان من بينها ما تضمه كل لغة عرفت الحضارة الدينية ، فلا تختلف فيها الا كما تختلف الاحرف التي يطلقها الناس كل الناس على الله القدير الذي يعبدون . فهي امـا اسم شائع في كل لغة أو فعل تعرفه كل مجتمعات البشر . ومتى كانت كذلك ، لا جنـاح على تلك المجتمعات ان هي استبدلتها بما يقابلها في لغاتها مقابلة امينة ، بل ان عليها ان تفعل ذلك لتدلل عملياً على ان للمعرفة علاقة مشتركة وعريقة لدى الشعوب .

لكن هناك اسماء لا قبل للمجتمعات على تبديلها او ترجمتهـا . والتبديل والترجمة متعذران اما لافتقار لغة ذلك المجتمع الى مثل تلك الاسس الاصطلاحية ، أو لأن ما في تلك اللغة من بديـل لا يفي بالمضمون الذي احتواه الاسم الغريب ايفاء حقا . السنا نتداول اسماء سام وحام وهابيل وقابيل وغيرها في كل اللغات – مع مراعاة امكانات كل لغة – ، دون ان ندرك معناهـا مجردة عمن أُطلقت عليهم ودون ان نسهم في وضعها او ابتكارها ؟ ولئن كانت تلك الأسماء تُعرّف وعينا بمفاهيم مقدسة متشابهة وتنشيء في وجداننا بنيات بعينها يتعذر علينا ان نعيها بدونها ، فهل ننكر على المعرفة قدسيتها ونزري عليها اسماءهـا المبتكرة دون ان يكون لها عندنا البديل ؟

اننا واجدون في كل لغة عريقة من لغات العالم كلمات استعيرت من لغة أخرى لهذا السبب الحضاري نفسه ، لم تُغفل القواميس والمعاجم الاشارة الى منشئهـا الدخيل ، لكنها مع ذلك لم تُعزل عن متن تلك اللغة ، بل تدوولت فيها حتى شاعت واصبحت تدلل على شيء بعينه لا معنى له بدونها . صحيح ان فقهاء اللغة واعضاء المجامع العلمية عندنا حاولوا ايجاد مرادفات لكلمات حديثة قذفها العلم والتطور في حياتنا اليومية فأجادوا في بعضها ولم يوفقوا في بعضها الآخر . الا ان

المثقف العربي ما زال يفضل استعمال لفظة التلفون الاعجمية – وهي اسم مركب في الاصل من سلك وصوت – ، على هاتف وارزيز حين لم تف هاتان الكلمتان بالغرض الكامن في المضمون الاجنبي . بل انه عربها واشتق منها فعلاً متصرفاً – تلفن – ، فلماذا لا يعرب الكلمات الاخرى التي لم يسبق لاجـداده العرب ان ابدعوها ؟ لماذا نجد غضاضة في تعريب اسماء غربية نتبناها في ادبنا المسرحي بدلاً من ان نُجهد الفكر في عناد لترجمتها ؟ واذا كانت تلك الكلمـات لغوية الجذور يمكن ترجمتها ولو باستعمال استعارات مجازية، فماذا لو كانت اصطلاحات اطلقها المبتكر على اختراعه ؟

انا لا ازعم طبعاً انني حجة في هذا المجال او مرجع فيه . لكنني ارى مع ذلك ان ترجمة السينما الى « خيالة » والفيلم الى « شريط » امر يُضفي صفـة الجمود المطلق على كلماتنا فلا نستطيع اشتقاق الفعل منها فنقول خَيلَ وشَرطَ مثلاً لنقابل بهما الفعلين المقابلين في اللغة الاجنبية .

لقد وفق الزميل الدكتور ابراهيم كيلاني في الفصول التي ترجمها من هـذا الكتاب ، في ايجاد كلمات عربية رشيقة استعاض بها عن الاسماء الاجنبية، وهي كلمات سيذكر المثقفون معظمها له شاكرين . الا انه رغـم طول باعه وسعة علمه ، قبل بتعريب الميلودراما والتراجي كوميديا ، وسيبقى فقهاؤنا وادباؤنا أبعد عن الاجماع على مرادفات لهما رغم انهمـا تتعلقان بالادب واللغة وليس بتقنية جديدة .

قـال الدكتور الكيلاني مصورة « للكاميرا » ومنوار « للبروجكتور » – وقال معجم المصطلحات التقنية السينمائية له : فانوس اضاءه خطأ – ، وراسم « للكليشه » ومسلاة « الكوميديا » ومَمثل « للستوديو » فأغنى القياس بالمَصور والمرسم والمنحت الخ . وقلت التوليف « للمونتـاج » والتشفيع « للدوبلاج » وجذورهما العربية معروفة وواضحة . لكنه جاءني بنفس الوقت بما يؤيد وجهة نظري من حيث التعريب بدل الترجمة للكلمات التي لم يحو تاريخنا الثقافي والعلمي

اسساً ثابتة لها . اليس يحمل مؤهلا علمياً لا مرادف له في لغتنا ، مؤهلا عمــل للحصول عليه فقبل به وما زال يذكر ويعرف به دون ان يوفق احد بعد في ايجاد كلمة عربية ترضى عنها ارواح الذين ما نزال نترسم خطاهم ؟

هذا رأيي ، وهو ليس بالمعصوم طبعاً ، اوجزه في كلمات : لنعرب « ندخل في اللغة العربية » الكلمات والمصطلحات التي اطلقها الاجانب في لغــاتهم على مبتكرات حديثة لا نملك من اصولها ما يسمح لنا بايجاد مرادفات امينة لها ، ولنترجم ما اقتبسوه من اصل لغتهم للتدليل على مفهوم جديد ، اذ لن يعجزنا ان نحذو حذوهم ولنا من سعة لغتنا وغناها ما يوفر علينا الجهـد والارهاق في البحث عن اللفظة المناسبة .

ذلك نهج سرت عليه في ترجمة ما انيط بي ترجمته من هذا الكتـاب ، باذلاً غاية الجهد في مجانسة نصفه الاخير مع نصفه الاول .

والبقاء ابداً للأفضل

فايز كم نقش
دمشق ١٧ - ١ - ١٩٦٨

مقدمة خاصة من المؤلف

للطبعة العربية

بقلم جورج سادول
ترجمة فايز كم نقش

كان كتابي : تاريخ فن السينما ، لعام ١٩٤٩ ، قد نشر باللغة العربية من قبل دون علمي وفي طبعة انبئت بأنها حافلة بالاغلاط . ان لكاتب هذه السطور نصيباً من المسؤولية عن نقائص تلك الطبعة .

عندما شرعت في اعمالي عن تاريخ السينما قبيل الحرب العالمية الثانية منذ فترة ستبلغ الثلاثين عاماً بعد حين ، كان افق البرامج على غاية من الضيق . كانت الافلام القيمة الوحيدة ، المعروضة في فرنسا ترد من الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي ، واحياناً من انجلترا ومن بلدنا ولا شك . وكان الاعتقاد سائداً بأن المدارس الايطالية والألمانية والسويدية والدانياركية الخ .. ، التي كانت جليلة فيما سلف ، قد اختفت الى الأبد . والاتصالات الدولية التي كانت شديدة البطء آنذاك ، ازدادت حدة بطئها باقتراب الحرب . موجز القول ، لم يكن الناقد الناشىء الذي كنته حينذاك ليتصور خلافاً لما تم عليه اجماع المهتمين بالسينما من الفرنسيين ، من انه يستحيل تحقيق فيلم قيم واحد خارج الولايات المتحدة وخمس أو ست من الدول الاوروبية .

وبعد ليل الاحتلال الطويل ، لم يتسع افقنا السينمائي اتساعاً ملموساً في فترة ما بعد الحرب مباشرة . لذا ، وبعد أن انهيت اربعة اجزاء ضخمة من كتابي التاريخ العـــام للسينما (من بداياتها وحتى عام ١٩١٩) ، طفقت استرسل في العمل بتركيز تلك الاجزاء في كتابي : تاريخ احد الفنون ، السينما ، في نص بلغ ثلاثمائة وخمسين صفحة ، لم آخـذ فيه بعين الاعتبار غير ستة من البلدان او سبعة ، مكرساً صفحات ضنينة لأفريقيا وآسيا او لأمريكا اللاتينية .

الا انني كنت بعيداً كل البعد عن اعتبار ذلك الكتاب عمـــلاً نهائياً ، بل قدرت انه مجرد تخمين مبدئي ، لم اكف عن تعديله طيلة ثمانية عشر عاماً في كل طبعة من طبعاته الجديدة حتى بلغت تعديلاتي من الاهميـــة مبلغاً اتاح لي ابدال العنوان ، فأضحى الكتاب في طبعته الخامسة المنشورة عام ١٩٥٨ يحمل اسم تاريخ السينما العالمية ، لأنه لم يعد مقتصراً على دراسة خمس أو ست من الامم بل خمسين أو ستين . ولقد أثبت نص هذه الطبعة بعناية بالغة من قبل المترجمين الدكتور ابراهيم كيلاني والاستاذ فايز كم نقش من دمشق و**منشورات عويدات** وفقاً للطبعة الفرنسية الثامنة الـتي طرحت في الاسواق في ايلول ١٩٦٦ حاوية وقائع تقف على عتبة تموز من عام ١٩٦٦ .

ولم يكن سهلاً علي الانتقال من تاريخ احد الفنون المحدود بآفاق الغرب ، الى تاريخ اردت له ان يكون عالمياً . كانت معلوماتي ما تزال غير وافية رغم حضوري اكثر من مائة مهرجان دولي خلال عشرين عاماً وترددي على المكتبة السينمائية الـــتي اسسها هنري لانغلوا واحياها وعرف كيف يعرض في باريس الوفاً من الافلام الواردة من القارات الخمس ، فخلصت الى ادراك انه لكي استزيد معرفة بسينما بلد غير معروفة معرفة جيدة في فرنسا ، لا بد من الاقامة في ذلك البلد .

وعلى هذا ، فقد طفقت منذ عشر سنوات ، اقضي شهوراً طويلة في زيارة الهند واليابان والصين والمكسيك وكوبا والبرازيل والارجنتين والاتحـــاد

السوفياتي وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا وهنغاريا ويوغوسلافيا ، الخ. ، اضافة الى العديد من بلدان اوروبا الغربية ، فلا اكاد احل في بلد حتى امتنع عن زيارة المتاحف والامكنة السياحية كقاعدة عامة ، لأحبس نفسي في قاعة من قاعات العرض فلا تروى لي غـلة حتى اشاهد خمسين بل مائة من الافلام الطويلة . وعدت من هذه الاستقصاءات بمئات من الملاحظات عملت جاهداً على جمع لبابها في كتاب أوفى نصه حصراً على مـا يقرب من خمسمائة واربعين صفحة في الطبعة الفرنسية .

وانها لصفحات قليلة تعجز عن احتواء سبعين عاماً من التاريخ في سبعين بلداً ، خصوصاً اذا ما اريد للكتاب ان يظل مقروءاً وان لا يأتي شبيهاً بدليل للهاتف يعدد اسماء السينمائيين وعناوين الافلام . لذلـك اضطررت الى تكثيف الفصول المتعلقة بسينما تكاد تكون مجهولة في فرنسا تكثيفاً تعدى حدود ما يرضيني . ولكن ، عندما كان كتابي هذا ينشر في بلد آخر ، وهو قد ترجم حتى اليوم الى ما يقرب من عشرين لغـة ، كنت ابادر ، كلما سنحت لي الفرصة ، الى توسيع الصفحات المكرسة لسينما ذلك البلد توسيعاً متفاوت الاهمية ، كما حدث بوجـه خاص في الطبعة البرازيلية لعام ١٩٦٣ . ولسوف تحوي هذه الطبعة كذلك فصلاً وافياً عن السينما العربية لم يرد في النص الفرنسي .

اما عن العـالم العربي ، فانني لا اعرفه بالقدر الذي كنت اريد . لقد اقمت ثلاث مرات في تونس وقضيت اياماً في الجزائر وفي سوريا واسبوعاً او اسبوعين في مصر . وما كانت هذه المدة لتكون الا اقل من القليل ومـا كانت معلوماتي لتزيد عن النذر التافه لولا ان اسعدني الحظ بالاقامة طيلة خمسة عشر يوماً متتالية في لبنان ولمدة اربعة اعوام متوالية ، حضرت خلالها مهرجـان بيروت وشهدت مؤتمرات الموائد المستديرة عن السينما العربية التي تنظمها اليونسكو .

كنت شغوفاً بهذه المؤتمرات التي اسهمت فيها كمراقب مما دعا اليونسكو ان تعهد الي بكتابة مقتطفات مكرسة للسينما العربية : تاريخها ، تطورها وحالهـا

الحاضر . صحيح ان دوري اقتصر على القيام « بتوليف » ، منطلقاً من التقارير التي يحررها اشخاص بارزون لامعون من البلدان العربية الرئيسية . لكن دراسة نصوصهم دراسة عميقة علمتني كثيراً من الامور استخلصت منها اهم مـا جاء في الصفحات التي دبجتها خصيصاً لهذه الطبعة العربية .

في نهاية القرن المنصرم ، حمل مصورو جهـاز السينماتوغراف الذي ابتكره لوميير ، لقطات اخاذة من مختلف البلدان العربية احدثت اثراً عميقاً في مهرجان بيروت الثالث عام ١٩٦٣ بعد توليفها من قبل هنري لانغلوا . مع ذلك ، فان السينما استغرقت وقتاً طويلاً قبل ان تتسع في هذه البـلدان ذات الحضارات العريقة . ويرجع ذلك على الأخص الى ظروف سياسية واقتصادية عانى العـالم منها خلال النصف الاول من القرن العشرين . الا ان السينما العربية استطاعت ، مع ظهور السينما الناطقة ، ان تبلغ مدى من الاتساع في مصر ، بلغ من اهميته ان وجد هذا البلد نفسه اول من يملك صناعة للفيلم جديرة بهذا الاسم .

واكثر ما ساد عصرنا في حقبة ما بعد الحرب ، والنضالات والمعـارك التي خاضتها بلدان « العالم الثالث » في سبيل استقلالها وتحررها ، فكان من الطبيعي ان ينجم عن هذا التطور الجوهري تكاثر السينما الوطنية . لم يعد احـد اليوم قادراً على ان يجهر – كما اعلنت مخطئاً قبل عشرين عامـاً – بان السينما الامريكية سوف تملـك في يوم قريب ما يشبه الاحتكار المطلق في امريكا اللاتينية واوروبا الغربية وافريقيا والجزء الاكبر من آسيا لأنها الاقوى اقتصادياً. فالواقع ان هوليود اليوم ، من حيث عدد افلامهـا الطويلة ، تقف في المرتبة الرابعة او الخامسة عالميـاً وراء السينما الآسيوية كاليابان والهند وهونغ – كونغ ، الخ . .

والعالم العربي ، شأن بقية اجزاء العالم ، لا يمكنه ان يغفـل عن مضاعفة السينما الوطنية . لقد شهدنا الانتاج يتطور منذ العام ١٩٦٠ تطوراً متفاوتـاً بقفزات الى الامام وفترات توقف في البلدان التي كان الانتـاج فيها معدوماً من

قبل او تافها ، كالجزائر وتونس ولبنان وسوريا والعراق .

ومن الراجح اننا نقصد بداية تطور. ان اولئك الذين تأملوا العالم بعد سبعين عاماً من اختراع المطبعة من قبل غوتمبيرغ ، او بالاحرى من انتشارها ، كانوا قادرين على الظن من قبل ، ان هذه الوسيلة الجديدة لنشر الفكر ، التي تطاردها الرقابات كما تطـــارد السينما ، لن تمتد الى اكثر من عشر او خمسة عشرة أمة « متحضرة » . مع ذلك ، فـانهم اليوم يطبعون الكتب والصحف او الاوراق المعادية في اكثر الاماكن نأياً . ويكفي على اية حـــال ان تصل آلة كاتبة الى القطب او ان توضع في صاروخ فضائي حتى يحل الحرف المطبعي محـل الكتابة اليدوية .

ولكن، اليست هناك ايضا وقبل كل شيء مصورات في الصواريخ الفلكية؟ ولئن عرفنا وجه القمر المحجوب واستطعنا رؤية اشياء على سطحه لا تزيد على بضعة سنتيمترات ، فما ذلك الا بفضل اجهزة الالتقاط هـــذه ، التي لا تختلف كثيراً من حيث المبدأ عن جهاز لوميير السينماتوغرافي .

والمصورات لا تطلق الى زحل او المريخ وحدهما ، بل انهـا تتوافر على الارض بملايين الاعـداد وبأسعار تزداد تدنياً . ان الرحّل في صحراء الجزائر وصحاري الجزيرة العربية ، باتوا يصحبون معهم ، اضافة الى جمالهم ، اجهزة راديو ذات صمامات اليكترونية – ترانزيستور – تحمل اليهم اصداء العـــالم . ولسوف تكون في صحبتهم غداً اجهزة التلفاز ، ثم مصورات رخيصة بعد غد، تسجل الاصوات والصور على اشرطة مغناطيسية مثقبـــة . عندها ستصبح السينما للجميع وستتعلم الفيلمة ولا ريب شعوب متمدنة ولكن امية قبل ان تتعلم الكتابة .

نعم ، ان السينما ، كما قلت في خاتمة هذا الكتاب الصغير ، « لم تتجاوز بعد فجر مآلها » . ومن اليوم وحتى العام ٢٠٠٠ ، وهو موعد قريب بالنسبة للتقويم الميلادي ان لم يكنه بحساب الهجرة ، ستصبح تطوراتها في العالم العربي

وفي بقية العالم ، اعجوبية تكاد تستعصي على التوقع .

ويمكننا على اية حال ان نؤكد ان اسهام السينما العربية في فن الفيلم العالمي، مع ما هو عليه من اهمية اليوم ، سيزداد شأواً وأهمية في السنوات القريبة المقبلة .

جورج سادول
٢٥ حزيران ١٩٦٦

الفصل الأول

اختراع السينما

في مقدور السينما ، التي كانت تعرض امام انظارنا اربعاً وعشرين صورة في الثانية (بعد أن كانت ست عشرة صورة) أن تخلق لدينا وهمَ الحركة، لأن الصور التي ترتسم على الشبكية لا تزول فوراً . ان هذه الخاصيّة ، او هذا النقص في بصرنا ، وهو ما يسمى بالثبات الشبكي يُحوّلُ جذوة نارية متحركة الى خط ناري مستقيم . وقد لحظ القدماء هذه الظاهرة وخططت دراستها في القرنين السابع والثامن عشر على يدي نيوتن والفارس دارسي ومع ذلك فقد كتب علينا انتظار التجارب ، التي قام بها بيتر مارك روجيه ، وهو انكليزي ذو أصل سويسري لكي نسلك الطريق الموصلة الى السينما . وفي سنة ١٨٣٠ قام فيزيائي بريطاني مشهور ، تطبيقاً لابحاثه ، ببناء « عجلة فاراداي » وهي التي تصفها كتب الفيزياء المدرسية ، في حين أوجد جون هرشل عن طريق تخيل تجربة فيزيائية مسلية ، اللعبة البصرية الاولى التي تستخدم الرسوم المتحركة . إن آلة الصور الدوارة « *Le Thaumatrope* » التي اخترعها فيتون والدكتور باريس سنة ١٨٢٥ هي اسطوانة من المقوى تحمل على وجهها وظهرها رسمين يتطابقان في أبصارنا عند ما نحركها بسرعة .

إن الآلات التي اخترعها في وقت واحد سنة ١٨٣٢ الفيزيائي البلجيكي الشاب جوزيف بلاتو والاستاذ النمساوي ستامبفر اعادت الاعتماد على الاجهزة الاساسية

في « عجلة فاراداي » (وهي اسطوانة مسنّنة تلاحظ في مرآة) وصور جهاز « الصور الدوارة » .

إن اختراعات هذين الباحثين متزامنة ، ولم تكن ذات تأثير متبادل ، فان التقدم المقبل شملته ضمنياً تجارب الفيزيائيين الانكليز ، ويبدو أن بلاتو تجاوز منافسه في النتائج التي حصل عليها من تركيب آلة « الحركة الوهمية » مقرراً مبدئياً امكانية استعمال الاسطوانة ذات المقوى المسنن او المثقوب ، سواء في إعادة تركيب الحركة انطلاقاً من مجموعة من الصور الثابتة أو تحليل الحركة ، بالرؤية ، الى مجموعة من الصور الثابتة ، وهذا معناه طرح ، منذ ١٨٣٣ ، مبادىء السينما ذاتها ، سواء في إعادة العرض او التسجيل .

وفي فيينا وباريس ولندن خرجت هذه الآلات الصغيرة من مخابر علماء الفيزياء لتصبح اللعب التي وصفها بدقة الشاعر بودلير سنة ١٨٥١ آسفاً ان تكون غالية الثمن مما يجعلها في متناول الميسورين دون سواهم . وقد توصل الانكليزي هورنر سنة ١٨٣٤ الى أن يعطي هذه اللعب شكلاً جديداً في آلته « الحديقة المتحركة » المؤلفة من شريط من الصور ملصق على مقوى مما بشر قديماً بولادة الفيلم .

إن هذه الآلات وحدها تستطيع أن تلد الصورة الحية العصرية ، وبخاصة عند ما عرضها الجنرال النمساوي فون أوكاتيوس على الشاشة سنة ١٨٥٣ وذلك بجمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر كيرشير اليسوعي ، على أنه ، ولكي تخلق السينما ذاتها ، كان ينبغي استعمال التصوير الشمسي ، وقد كان بلاتو قد سبق اليه حوالي سنة ١٨٤٥ ، ولكنه لم يكن باستطاعته القيام بتجارب لأن تحرياته المهووسة افقدته البصر ، ولو قدر يومئذ للناس ان يتبعوا آراءه لاصطدموا باستحالات تقنية عديدة .

إن السينما تفرض « الفوريّة » وقد عمم التصوير الشمسي هذا المفهوم ، ولم تكن هذه الفورية تدور في خلد أحد عند ما ابتاعت الحكومة الفرنسية سنة ١٨٣٩ من مائده داكير ومن ورثة نيسفور نيبس وثائق اختراع التصوير الشمسي لتقدم للعالم اختراعاً من ادهش الاختراعات الحديثة .

التصوير الشمسي الحي

وقد استلزمت الصورة الشمسية الأولى التي صنعها نيبس حوالي سنة ١٨٢٣ « الخوان الممدود » وضعة مدتها اربعة عشرة ساعة ، وكان موضوع الصور « الداكيرية » الأولى يدور حول « الطبيعة الصامتة ، ومناظر طبيعية ، وكانت مدة الوضعة اللازمة سنة ١٨٣٩ تتجاوز بمقدار واسع نصف ساعة ، ولم تكن هذه التفصيلات لتدهش احداً ، ذلك ان التصوير الشمسي كان في نظر الجميع شكلاً جديداً من اشكال الرسم ، او وسيلة لتثبيت - كيميائياً - صور الغرف المظلمة التي كان يستعملها الفنانون منذ اوائل عصر النهضة .

وقد هبطت مدة الوضعة بعد سنة ١٨٤٠ إلى عشرين دقيقة فأمكن بذلك الحصول على الصور ذوات الاشخاص المزوّقين الثابتين الذين كانوا يعرقون تحت اشعة الشمس ، مجبَرين ، طوال مدة التصوير ، على ابقاء عيونهم مغمضة . وقد صارت تكفي الوضعة فيما بعد دقيقة او دقيقتان . وكان علينا انتظار ظهور طريقة اللاصوق او الغرّاء[1] Collodion الرطب الذي شاع استعماله منذ سنة ١٨٥١ لكي يظهر التصوير الشمسي ورواسمه « كليشة » الزجاجية التي تمكن من سحب كمية من الصور الايجابية على الورق ، وقد اختصر زمن الوضعة الى بضع ثوان . وظهرت حينئذ للوجود مهنة يدوية جديدة هي مهنة المصورالشمسي التي استخدمت عشرات الالوف من الأيدي العاملة . لقد تحققت الصور الشمسية الحية الاولى ابتداءً من سنة ١٨٥١ في مراسم (كلوديه ، ودوبوسك ، وهرشل ، ووتستون وويتهام وسيكان . . . الخ) إن جميع هؤلاء المُوجدين او الباحثين قد عُوّقت أعمالهم بمشاكل مادة اللاصوق الرطب في تطوير المناظر وتثبيت عشرات الصور في الثانية عند إحداث حركة ، وقد اضطر هؤلاء الباحثون الى اللجوء لوسيلة الوضعات المتتابعة ، وطريقة العمل هي أنه إذا أريد

(١) اللاصوق : هو الكولوديون من اللصق او اللزق اسم موضوع لتلك المادة السائلة اللزجة الناتجة من اذابة بارود القطن في الغولثير أو الاثير ، وقد اصطلح عليها بعضهم بالغرياء. (المعرب)

مثلاً تصوير شخص يرخي ذراعه صوّر أولاً وهو رافع ذراعه ، وبعد أن تعبأ الآلة يصور الشخص من جديد مرخي الذراع قليلاً وهكذا دواليك ، إنه لأسلوب غير كامل ولكنه اتاح لدومونت وكوك و دوكو دي هورون بصورة خاصة التنبؤ بمستقبل السينما وبعض من انواع تقنياتها كالسينما المسرعة *Accéléré* والبطيئة ، والسينما الفلكية . . الخ .

وكان على الانكليزي مايبريدج أن يصور في سان فرنسيسكو بعد سنة ١٨٧٢ المناظر الاولى ، وكان المليارديو الأميركي لولاند ستانفورد الذي أثرى في التجارة والخطوط الحديدية قد دخل في رهان يتعلق بأشكال واوضاع الحصان اثناء العدْو تلك التي وضعها منذ ١٨٦٨ العالم الفرنسي ماراي ، وقد انفق هذا الأميركي الغريب الأطوار ثروة طائلة لكي يتسنى لمايبريدج أن يصمم جهازاً نصفه بما يلي :

ُوضع على طول حلْبة السباق احدى وعشرون حجرة سوداء ، وفي داخل كل واحدة منها جلس رجل يهيء مقدماً عند سماع اول صفارة ، صفيحة تصوير من اللاصوق الرطب ، لأن الصفائح بهذه الطريقة تفقد حساسيتها بعد عدة دقائق بمجرد جفافها ، وهكذا ، وبعد أن تعبأ آلات التصوير الاربع وعشرين تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها الخيوط الموضوعة في طريقها .

وقد استلزم إحكام هذا الجهاز سنين عديدة (١٨٧٢ — ١٨٧٨) واعترضت صانعيه خيبات غريبة كوجود خيوط متينة لم تنقطع اثناء مرور الخيول مما جعل هذه تجرف في طريقها الحجرات وآلات التصوير والصفائح والمصورين معاً !

ومنذ ١٨٧٨ نشرت في كل مكان الصور الشمسية المأخوذة في كاليفورنيا فأثارت حماسة الباحثين العلميين وسخط الفنانين المحافظين الذين زعموا بأن التصوير الشمسي ذو « رؤية خاطئة » .

وكان العالم الفريزي ماراي يتابع منذ عشرين سنة أبحاثه الحركية عن الحيوانات بواسطة طريقته البيانية القائمة على استعمال مِروَدٍ *Stylet* ينحط سطراً على سواد دخان ، وفي سنة ١٨٨٢ أي بعد سفر مايبريدج إلى اوروبا قرر

العالم الفرنسي ماراي استعمال التصوير الشمسي في تجاربه ، وقــد سهل مهمته ظهور الصفائح المصنوعة من الهُلام والبرومور[1] في الاسواق التجــارية ، إذ أمكن منذئذ وصاعداً الحصول على صور فورية بمستحضرات مهيأة مسبقاً يمكن حفظها سنين عديدة .

الأشرطة المثقوبة

وبعد أن أوجد ماراي « البندقية المصورة » وأكمل صنع « المسدس المصور » الذي أوجـده سنة ١٨٧٦ الفلكي جانسن ، تابع تجاربه بواسطة المصورة الزمنية ذات الصفيحة الثابتة التي أصبحت فيما بعد المصورة الزمنية ذات الصفيحـــة المتحركة ، وذلك بتكييف وشيعة[2] فيلم « كوداك » التي كانت طرحت منــذ وقت قريب في الاسواق . وفي تشرين الاول ١٨٨٨ قدم العالم ماراي إلى أكاديمية العلوم في باريس المناظر الأولى المأخوذة بالافلام محققاً بذلك عملياً المصورة *Caméra* والتصوير الحديث .

لقد حددت أعمال ماراي جهود كل من « لوند » في فرنسا و « آنشوتز » في ألمانيا . . .الخ وبعد أن قدم هذا العالم الغريزي شريطه الاول الى اكاديمية العلوم حصل لوبرنس وفريس غرين في انكلترا على نتائج مطابقة (١٨٨٨ — ١٨٩٠) فقد استطاعا أن يعرضا افلامهما على الشاشة في مختبر او في تجربة عارضة كما فعل فيما بعد ماراي ومعاونه ديميني ، فقد كانت أفلام لوبرنس وفريس غرين مثقوبة ، وهي طريقة أساسية في الحصول على ثبات الصور الضروري في كل عرض ؛ وكان « رينود » مبدع الصور الحية قد اعتمد طريقة الثقوب في ذلك العهد .

ولد رينود *Reynaud* من أب حفار مداليات وأم معلمة ، وكان عاملا يدوياً ماهراً وعصامياً عبقرياً، فقد صنع سنة ١٨٧٧ آلة «الحركة المرئية» *Praxinoscope* التي اكملت جهاز « الاحيــاء الموجهة » « *Zootrope* » الذي صنعه هورنر. وذلك باستعمال اسطوانة المرايا ، وبعد أن حول رينود آلته البسيطة « الحركة المرئية »

---

(١) *Gélatino - Bromure* (المعرب)

(٢) وشيعة : *Bobine* (المعرب)

او المسرح المضيء صنع سنة ١٨٨٨ مسرحه الضوئي مستعملا الافلام المثقوبة ، وقد استطاع بواسطة هذا المسرح أن يعرض ابتداءً من سنة ١٨٩٢ وفي مدة حوالي عشرة اعوام في متحف غريفان في باريس حفلات طويلة عرضت فيها أمام الجمهور على الشاشة أفلام ملونة من الصور الحية وكانت البرامج مؤلفة من أشرطة يدوم واحدها من عشر دقائق الى خمس عشرة دقيقة ، وكان « رينود » قد استعمل قبل ذلك التقنية الاساسية في صنع الصور الحية الحديثة كتفريق الاشكال الحية والتزيين (ديكور) واستعمال الترسم المتتابع على ورق شفاف والحيل السينمائية والزردات ... الخ .

وفي الوقت ذاته كان اديسون ينقل السينما الى مرحلتها الحاسمة وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس ٣٥م م ذو الازواج الثقوبية الاربعة في الصورة . وبعد أن عزم هذا المخترع المشهور على صنع مصباح القوس صناعيا كان قد نفذ مشروع التوزيع الأول للكهرباء على مقياس واسع جداً فأتاح بذلك لشركة جنرال الكتريك تشكيل احتكار عالمي للكهرباء تحت حماية بنك مورغان .

ولما انتهى هذا العمل سنة ١٨٨٧ أراد اديسون أن يوصل الحاكي *Le phonographe* الذي صنعه على هامش أبحاثه عن الهاتف الى درجة الكمال وذلك بدمجه مع التصوير الحي وبعد عدة تجارب عقيمة عاد الى أجهزة المصورة الزمنية التي صنعها ماراي . وكان التحسين الأساسي الذي أدخله عليها الانكليزي ديكسون ، الذي نفذ تجاربه بارشادات اديسون العليا ، هو ثقب الافلام واستعمال افلام السلويد *Celluloïd* بطول ٥٠ قدماً التي صنعتها خصيصاً معامل الانتاج الفوتوغرافي « ايستمان كوداك » .

وقد رفض إديسون عرض أفلام الشاشة أمام الجمهور معتقداً بأن هذا العمل هو من قبيل قتل الدجاجة ذات البيضات الذهبية ، لأن الجمهور في رأيه لا يملك دوافع الاهتمام بالسينما الصامتة ، وبما انه اخفق في بحوثه عن السينما الناطقة التي تعرض على الشاشة اشخاصاً بقاماتهم الطبيعية ، عقد العزم على ان يضع في السوق التجارية سنة ١٨٩٤ آلات صندوق « المنظار المتحرك » *Kinéloscopes*

وهي آلات ذوات نظارات وعلب كبيرة تحتوي على أفلام مثقوبة طول الواحد منها ٥٠ قدماً .

وعلى الفور شرع عشرات المخترعين في جميع أنحاء العالم في محاولة عرض هذه الافلام على الشاشة ، وكان عليهم لكي تنجح المحاولة أن يحلوا مشكلة بسيطة جداً نظرياً وهي جعل هذه الافلام تتوالى في فانوس سحري وذلك بتزويدهـا بحركة متقطعة باستعمال أجهزة آلية تقليدية (كصليب مالطة ، واسطوانة لامحورية وكامة او حدبة ... الخ) وقد استعملوا في عرضهم هذه الآلات إما نسخـاً إيجابية من أفلام اديسون مقتناة من السوق التجارية او افلاماً ذات قياس اديسوني طبعوها في المصورة الزمنية التي هي تقليد لآلات ماراي .

إن الرابح في هذا السباق الاختراعي هو الذي سينجح قبل سواه في اقامـة مجموعة حفلات عامة مأجورة ، لأن تجارب العرض في المخابر او حفلات العرض العقيمة كانت عديدة جداً .

وقد تعددت سنة ١٨٩٥ حفلات العرض الأولى وكان محققوها يجهل في اغلب الأحيان بعضهم بعضاً ممـا ادى فيما بعد الى مناقشات لا نهاية لها عن اختراع السينما .

وجاءت اميركا التي بيعت فيها أولى صناديق المنظـار المتحرك في الطليعة بفضل اكمي لروا وأوجين لوست اللذين أقاما حفلات منعزلة معدومة الاصداء بدءاً من شهر شباط ، وأقام ديكسون ولاثام واولاده حفلات أوقفت بسرعة لانصراف الجمهور عنها في أيار في مدينة نيويورك ، وأقام آرمات وجانكنس عدة حفلات لقيت نجاحاً محدوداً في ايلول في مدينة اتلنطـا . وبعد زمن قصير عرفت ألمانيا عروض آنشوتس (وذلك في شهر تشرين في حفلات عامة منعزلة في برلين) وعروض اسكلادانفسكي (وذلك في شهر تشرين في مجموعة حفلات أقيمت في بهو موسيقي كبير) استمرت عدة اسابيع بالرغم من تفـاهة الافلام وقصرها .

في المقهى الكبير

ولم تلق تظاهرة من هذه التظاهرات نجاحاً يشبه النجاح الهائل الذي لقيته سيناتوغرافيــة لوميير بدءاً من ٢٨ كانون الاول ١٨٩٥ في المقهى الكبير شارع الكبوشيين في باريس .

لقد شرع لويس لوميير الذي كان يدير واباه واخاه مصنعاً ضخماً لادوات التصوير في ليون اقول : شرع في تجاربه منذ وصول « صناديق المنظار المتحرك » الى فرنسا سنة ١٨٩٤ فأوجد المصورة الزمنية مستعملا في تحريكها الاسطوانة اللامحورية التي اخترعها هورنبلور وفيلماً خاماً مصنوعاً في ليون وهو في حجم افلام اديسون . وبعد بيانات عـــامة مختلفة صنع لوميير بدءاً من آذار ١٨٩٥ جهازاً اسماه « السيناتوغراف » ومنه اشتقت كلمة سينما وهو جهـــاز يجمع بين الغرفة السوداء والمنوار والسحّابة للصور الايجابية ، وقد صنعت هذا الجهـــاز المعامل التي كان يديرها كاربنتييه فحقق لوميير بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها ، وضمن لها كمالها التقني وجدة موضوعات افلامها انتصاراً عالمياً .

وعمل عشرات المصورين الذين دربهم لويس لوميير على نشر آلته في أنحـاء العالم فارضين على غالبية الناس كلمة السيناتوغراف ومشتقاتها للدلالة على هـذه الألهية الجديدة ، وأراد القيصر وملك انكلترا والأسرة الامبراطورية النمساوية وجميع الرؤوس المتوجة أن يروا هذه الآلـة الجديدة فاصبحوا بذلك من أحسن دعاتها .

وفي الولايات المتحدة عرضت المشاهد الأولى لآلة السيناتوغراف بعـــد زمن قصير من عرض آلة اخترعها آرمات وأديسون اسمياها « الحياة المرئية » . وفي اواخر سنة ١٨٩٦ خرجت السينما نهائياً من حيز المخابر ، وغدت الآلات المسجلة تعدُّ بالمئات امثـــال آلات : لوميير ، ميلييس ، باتيه ، غومونت في فرنسا ، وأديسون والبيوغراف في الولايات المتحدة ، وكان ويليام بول في لندن قد أرسى قواعد الصناعة السيناتوغرافية حتى صار ألوف النـــاس يزدحمون كل مساء في قاعات السينما المظلمة .

*

كانت الصور الحية الأولى صوراً عـــادية ، وكان ستامبفر من فيينا استاذاً للهندسة ، وقـــد دلته « عجلة فاراداي » التي استوحاها ، على مقاطع ملونة مشتقة من اسطوانة نيوتن ، فأخذ هـــذا النمساوي يحرك ، بواسطة آلته « الراصد الحركي »*Stroboscope*، وروداً ومسننات ومعادن في طور الحركة والدوران ، ويعتبر هذا كله دور الطفولة للسينما العلمية .

ولكن ستامبفر وبلاتو حاولا في فيينا ولياج أن يخلقا الحركة في الانسان ، وأن يعطياه شكلاً بارزاً في بعدٍ ثالث وذلك قبل اختراع « الراصد الحركي » بسنين ، وكانت الصورة الأولى التي رسمها مادو بايحاء من صديقه بلاتو هي صورة وصيف الملك من طراز الشعراء الجوالـين في القرون الوسطى يدور على عقبيه ، اما ستامبفر من جهته فقد نفذ صورة وَثّاب يدور .

ولما اصبحت هـــذه الأدوات لعباً كان على رسومهم ان تنفذ حركة بسيطة قابلة للإعادة الى ما لا نهاية او بشكل لولبي كما يقول اختصاصيو الصورة الحية . واليك بعضاً من الموضوعـــات الكلاسيكية : حصان يقفز – كلب ذكي – – بهلوان – راقص على الحبل – راقصة باليه – راقصا فالس – لاعب الثابت – ملاكمون – مصارعون – متبارزون – شارب الخمرة – رجلا الاطفاء والمضخة – مريض هزلي مجسم الوجه يشكو ألمـــاً في اضراسه – حطاب ينشر خشباً – شرطي ولص – حداد وسندان – حلاق – دجـــاجة تلتقط الحب – مهرجو السيرك ... الخ

الحركة المرئية

وقد عـــاد رينود سنة ۱۸۷۷ من اجل آلته « الحركة المرئية » الى اغلب موضوعات « الحياة الموجهة » التقليدية ثم اكملها قبل ان يبدع غيرها ، واستعمل رينود مثل ستامبفر او بلاتو السطح الغوري[۱]

---

(۱) استعمال السطح الغوري طريقة في الاخراج تقوم على تحريك الاشخاص من الامام إلى الوراء أو العكس ولا يتم ذلك على سطح واحد .
السطح هي المساحة المصورة بالصورة . (المؤلف)

La profondeur de champ مبعداً ومقرباً مجموعة من الراقصين والمتزحلقين والتلاميذ ، والمهرجين ، واستعمل من جهة ثانية السطح المجسم *Gros Plan* مقلداً بذلك أسلافه القدماء، واخيراً وجد في تصوير مويبريدج وماراي المناظر وسيلة لجعل خيوله تعدو بصورة صحيحة .

وفي فيلم « كأس مترعة » الذي شرع فيه بعد ذلك مستوحياً احدى موضوعات « الحياة الموجهة » وعنوانه : شارب الخمرة ، ولكن التمثيل اخذ في التعقيد فنسج حول هذا الموضوع البسيط مهزلة وتخلص التمثيل في فيلم « مسكين انت يا بيرو » من تأثيرات السينما البدائية ، فان بيرو يغازل كولومبين ولكن آرلكان يسخر منه ويعتدي عليه بالضرب ، ويدوم الفيلم اثنتي عشرة دقيقة ويتضمن مقاطع غنائية وهو نوع من المسرح المصور او كما جاء في اعلان متحف غريفان : إيمائية مضيئة .

ويعد فيلم « حول مقصورة حمام » اكثر غنى وتعقيداً ، ونشهد في هذا الفيلم الذي دام ربع ساعة فصولاً او لوحات هي مقاطع فيلمية حقيقية *Séquences* .

وفي بداية الشريط تخلق امازيح المستحمين جو الشاطىء المرح يكمله طيران النورس ، الملح وكان هذا الطيران من ابرز مشاهد الفيلم ولذا كان طرفة غير معهودة من قبل في عالم المسرح . ثم لا تلبث ان تتشكل في الفيلم عقدة بسيطة مثلت بسرعة وبصورة تهكمية ساخرة ، فقد جاء الى الشاطىء رجل وزوجه من باريس فاعترضهما أحد المتأنقين ، فأخذ يغازل المرأة فانهال عليه الزوج بالضرب لأنه كان يتلصص على امرأته وهي تتعرى في المقصورة ، ثم يأخذ الزوجان في السباحة ويبقى الشاب الأنيق سجيناً في مقصورة الباريسية وبعد شجار قصير ينتهي الفيلم بمرور مركب كتب على شراعه عبارة : انتهى التمثيل.

وقد حوى فيلم « حول مقصورة الاستحمام » جميع الصفات التقليدية للصور الحية الحديثة ، ففيه مدة وموضوع مبتكر ، واشخاص نموذجيون ، ومفاجآت مضحكة ، وحيل سينمائية *Truquages* وقصة مروية ممثلة ببراعة ، وموسيقى

مطابقة ، وتزيين (ديكور) جميل وجميع مفاتن الألوان .

وقد وفق رينود ، بالإضافة الى هــذا كله ، الى إيجاد اشياء ظل خلفاؤه عاجزين عن تحقيقها فقد جعل من الاشخاص المصورين اناساً حقيقيين لا اشخاصاً ممسوخين او ممثلات مبهمات يصلحن للمثول في ثبت اطروفات الأزياء (كاتالوج) ، وكان ينظر الى ابطاله نظرة تهكم وسخرية دون ان يبالغ في تشويههم ، فان الباريسية والشاب الأنيق شخصان يغلب عليهما الطابع الانساني .

وجاء فيلم « حلم الى جانب الموقدة » مبشراً بظهور طريقة الاستحضار ، والاحلام ، والعودة الى الماضي على ان الفيلم في رأينا كان بعيداً عن مجاراة فيلم « حول مقصورة الاستحمام » في اتقانه .

وبعد الحفلات الأولى للمسرح المضيء والصوت المرئي الذي اخـترعه ديميني مبسطاً بذلك تجـــارب ماراي المخبرية ومظهراً لأول مرة صورة انسان يتحرك صائحاً « لتعش فرنسا » او عبارة احبك . وهـــذا الكشف عن سطح مجسم متحرك في جزء من الثانية لكشف اشار اديسون بالذات الى اهميته .

واستعملت طريقة السطح المجسم مجدداً في احد الافـلام الأولى التي صورها ديكسون بواسطة المنظار المتحرك *Kinétoscope* وهو « عطاس فريد اوت » .

وكانت الأشرطة التي استعملها ديكسون هي عـلى وجه الدقة ، الافلام الأولى ، ولم تتجاوز مدتها ثلاثين ثانية ، ويمكن لأمثال اشرطة « الحياة الموجهة » ، ان تعاد بشكل دوراني ويشهدها المتفرجون من خلال عدسة تظهر لهم الصور بحجم اصغر من بطاقات الصور البريدية .

يقول اديسون : « جـاءتني فكرة المنظار المتحرك من آلة صغيرة اسمها « الحياة الموجهة » *zootrope* وليست آلتي سوى مثال مصغر عنها غرضها إظهار المرحلة الحالية لأبحاثي » . وطبق هـذا البرنامج في الافلام الخمسين الأولى التي عرضت بواسطة المنظار المتحرك ، وقد عاد ديكسون الى الموضوعات التقليدية في « الحياة الموجهة » مثل الراقصين ، والبلهوانيين ، والرياضيين ، والتأرجح على الثابت ، والكلاب القافزة ، والقطط الذكيات ، والمـلاكمين ، والمصارعين ،

وشاربي الخمرة، وأطباء الاسنان، والحلاقين، واستعيض عن الصور الاثنتي عشرة بنصف مليون من الصور الشمسية ، وفي افلام « الحياة الموجهة » ادوات ولوازم وليس فيها تزيينات (ديكور) ، وكذلك الحال في افلام اديسون التي صنعت كلها تقريباً داخل المشغل[1] الأول اسمه بلاك ماريا،وتظهر في الفيلم اشباح بيض تتحرك في خلفية سوداء وهي ، بصورة عامة ، مجردة ، كالدمى ، عن الطابع الانساني ، ويمكن مقارنتها بصور الخيال الصيني السلبية ، على ان كثيراً من اشرطة ديكسون تشذ عن هذه القاعدة وتبشر بمستقبل الفيلم ، فان موضوع « الحياة الموجهة » قد عولج بأسلوب آخر .

إن استعمال طريقة السطح المجسم يكفي للدلالة على ان النظارة يشاهدون أناساً من لحم ودم وليس دمىً جامدة ، وعندما صور « الاستاذ ساندو » بطريقة السطح الاميركي اي إظهار نصف الجسم ، محركاً عضلاته فإن تقاطيع وجهه وجسمه تأخذ أهمية ادت الى تلاشي الخلفية السوداء فنحن الآن ، هذه المرة ، تجاه صورة شمسية حية .

وفي فيلم « إنقاذ بواسطة رجل الاطفاء » وضع سلّم بصورة معاكسة للخلفية السوداء والدخان الذي عم المسرح فكان ذلك كافياً لخلق تزيين حي ، وكذلك الحال عندما يتكاثر الأثاث والتشخيص *Figuration* ، في فيلم «الدكتور كولتون الذي يخدر بالغاز ويقلع الأضراس » (ويعتبر اول فيلم يعالج موضوعاً حالياً *Actualité*) أعيد تركيبه ، وكذلك في معارك الملاكمة حيث يخفي جمهور النظارة الخلفية السوداء . ويشكل فيلما « حانوت الحلاق الجديد » ، « وصالة الحانة الجديدة» مشاهد نموذجية حقيقية تحتمل تزييناً (ديكور) الى حد ما وتعتبر هذه الافلام من اكبر نجاحات آلة « المنظار المتحرك » .

وعندما عاد ديكسون من جديد الى استعمال طرائق التسجيل المخصص لحاكي أديسون جعل ديكسون ممثلي هذه الافلام من فناني ردهات الموسيقى الذين

---

(١) اعتمدنا هذه الكلمة للدلالة على *Studio* كما اعتمدنا كلمة مرسم للدلالة على كلمة *Atelier* .

أفادت شهرتهم في الدعاوة لآلة « المنظار المتحرك » وهي الطريقة ذاتهـــا التي بشرت بظهور النجوم السينمائيين ، وصارت الاشرطة تسجل عليها ادوار هؤلاء الفنانين العادية ، وبذلك يكون ديكسون أول من أبـدع « المسرح السينمائي » وهذا ايضاً يبشر بظهور ميليس *Méliès* .

وقد وقع لديكسون أن جمع عدداً من المشخصين على مسرح ممثّله .

القبلة المجسمة

وكان ادمون كون الذي حل مبكراً محل ديكسون عند اديسون قد اشرف على صنع فيلمين مشهورين الأول : « موت ماري ستوارت » حيث يضرب الجلاد ، امام عدد كبير من المشخصين ، عنق الملكة ويقدم للجمهور الرأس المقطوع ، والثاني : « قبـــلة ماي ارفين وجون . ث . رايس» الذي يظهر بواسطة السطح المجسم فصلاً من تمثيلية ناجحة. ولم يكن فيلم « القبلة » الفيلم الأول ذا السطح المجسم في السينما بل كان الفيلم الأول الذي لقي نجاحاً كبيراً ؛ فان طابع الغلمة *Erotisme* الساذج الغالب عليه كان بشيراً بالخواتيم التقليدية لألوف الافلام ذوات النهاية السعيدة .

وقد نال فيلم « القبلة » نجاحه التام في دور العزلة التي خلقته آلة « المنظار المتحرك » وصنعت من اجل هذا مشاهد الرقص الشرقي (هز البطن)، ومشاهد العري ، والرقصات الشائعة في اواخر القرن التاسع عشر التي كانت تجـذب الرجال دون النساء .

إن الافلام الاولى اي افلام «المنظار المتحرك» اتجهت بادىء بدء وبأمانة،الى موضوعات « الحياة الموجهة » ولكنها انتهت الى خلق المشاهد النموذجية المناسبة وإعادة تمثيل الوقائع الحالية . إن افلام الممثّل هذه هي التي قام بأدوارها ممثلون استعملت اللوازم ثم التزيينات، وصورت ردهات الموسيقى والمسرح . ان فائدتها كانت محدودة يومئذ ونوعيتها التصويرية تافهة .

الفصل الثاني

أفلام لويس لوميير وجورج ميلييس

انتخب لويس لوميير ، الذي صنع سنة ١٨٩٥ بضعة واثني عشر فيلماً ، موضوعاته على شاكلة المصورين الشمسيين الهواة الذين كانوا عاملاً في ازدهار معمله للمنتوجات الفوتوغرافية . ولكن تقنية لوميير كانت بالغة في الدقة ، فقد كان من أوائل المصورين الشمسيين في عصره ، وكان اختصاصياً في التصوير الفوري *Instantané* فهو ذو حس دقيق في تأليف موضوعاته وإيجاد الأطر المناسبة لها .

كان اول افلام لويس لوميير « الخروج من المعامل » أقرب ما يكون الى شريط دعاوة ترى فيه العاملات بتنانيرهن ذوات الذيول المتهدلة وقبعاتهن التي علاها الريش ، وترى العمال يدفعون بأيديهم دراجاتهم مما يسبغ على هذه المشاهد في ايامنا هذه طابع السذاجة المحببة ، ويأتي بعد المستخدمين أرباب العمل وقد ركب كلٌّ عربة مكشوفة يجرها جوادان ، يعقبهم مباشرة حراس المعمل ليغلقوا الابواب وراءهم .

وقد صور لويس لوميير ، وأصله من مدينة ليون ، لوحات هزلية أخرى في معمله مثل: الحطاب، والحداد ، وهدم جدار ... الخ وعالج بشغف الموضوعات التقليدية التي يفضلها الهواة والتي تدور حول متع الحياة العائلية مثل : غذاء الطفل ، وبوقال[١] السمكات الحمراء ، وشجار بين الاولاد ، والاستحمام في

---

(١) ترجمة كلمة *bocal* وهو وعاء زجاجي تحفظ فيه الحبوب والسوائل واصناف من الاطعمة ويعرف بالعامية الشامية بالمرطبان . (المعرب)

البحر ، ولعب الورق ، ولعب النرد ، وصيد الأربيان[1] .

إن مجموعة الافلام هذه ، فضلاً عن كونها دفتر رسوم ذكريات الاسرة فهو وثيقة اجتماعية غير مقصودة عن حيـــاة اسرة افرنسية غنية في اواخر القرن الماضي ، وقد اعطى لوميير لوحـــة عن مدى النجاح الثابت الاركان ، وكان مشاهدو افلامه يرون صورهم عـــلى الشاشة كما هم في الواقع او كما يريدون أن يكونوا .

ففي قرية لاسيوتا من ضواحي مرسيليا ، وفي عزبة ابيه الجميلة صورت بعض هذه المشاهد العائلية ، وكان اوغوست لوميير أخوه ، قد صور فيلم « حارقات العشب » الذي لاقى نجاحـاً كبيراً بسبب منظر الدخان المتصاعد الذي يعطي العرض السينمائي المتحرك عمقاً . وصور لويس لوميير هناك فيلم « موكب خارج من المرفأ » الذي يعتبر نجاحـــاً هائلاً في التصوير الشمسي ، ففيه تعطي الاضاءة الخلفية امواج البحر شكلاً بارزاً ، وجـــاء تأطير الفيلم *Cadrage* موفقاً ففي احدى الزوايا العليـا من اللوحة وقفت زوجتا الاخوين لوميير واطفالهما ؛ انه لنوع من الشاعرية يتصاعد من هذه اللوحة !

وغلبت السذاجـــة على « غذاء الطفل » حيث نرى الأب اوغوست لوميير بثياب النوم وزوجه وقد وضعت مشدها الحريري المخطط يرمقان باعجـــاب وحنان ملامح وسرور الطفل الذي يزدرد حساءه ملوحاً بقطعة الحلوى ؛ وتبدو في السطح الاول ادوات تحضير القهوة وزجاجات المشروبات الموضوعـة على طبق . وعولج المشهد على طريقـة السطح الاميركي النصفي المجسم لكي يتسنى للمتفرج ان يستمتع بالتعبيرات البسيطة الطبيعيـــة البادية على وجوه الممثلين الثلاثة .

وكان الفيلمان : وصول قطار ، والرشاش المرشوش ، اللذان نالا شهرة وقُلدا أحياناً ، يحتويان في حالة الكمون على امكانات هامة للتوسع المقبل .

---

(١) الأربيان : *Crevettes* . (المعرب)

ففي « وصول قطار » يصل القطار من أعمــاق الشاشة مندفعاً نحو النظارة حتى انه ليثير ذعرهم خشية الدعس تحت عجـلاته ، وهكذا فقد اتحدت رؤية الانسان ورؤية الآلة واصبحت المصورة *Caméra* للمرة الاولى عنصراً دراميـاً يعطي صورة واقعية عن الحياة .

وفي هذا الفيلم استعمل لويس لوميير جميع امكانات عدسة ذات سطـــح تَغوْري عميق جداً، فقد شهد الناس اذن في بادىء الامر محطة غير مأهولة ممــا شكل سطحاً عاماً يتجول فيهــا عامل على الرصيف يجر عربة ثم تظهر في الأفق نقطة سوداء تكبر سريعاً ولا يلبث القطار ان يحتل الشاشة تقريباً ثم يندفع نحو الجمهور ... وتقف المقطورات ممتدة عـلى رصيف المحطة ، ويقترب المسافرون وبينهم السيدة لوميير الأم مرتدية معطفاً ايكوسياً يصحبها اثنــان من احفادها الصغار ، ولما فتحت ابواب المقطورات نزل منها المسافرون وصعد اليها آخرون وبينهم بطلا الفيلم وهما : فلاح شاب من المقاطعات يحمل عصاً بيده مصطحباً فتاة رائعة الجمال ترتدي ثوباً ابيض ، وقد ترددت هــذه الفتاة الساذجة وأبت بخجــــل عفوي الاقتراب من القطار وتجاوزته لتصعد الى المقطورة ، وشاهد النظارة وجهي الفلاح والفتاة مجسمين على الشاشة بوضوح تام .

الرشاش المرشوش

ان جميع السطوح المتتابعة التي تستعملها السينما حالياً سبق استعمالها في « وصول القطار » منذ السطح العام لوصول القطار من الأفق حتى السطح المقرب جداً . ولم تكن هــــذه السطوح مفرقة او مقطعة بـــل متصلة بنوع من تحرك عكسي للصورة التي هي ثابتة لا تنتقل بخلاف الاشياء او الاشخاص الذين يقتربون او يبتعدون دائماً عنها . ان هذا التغيير الدائم من نقطة الرؤية تتيح لنا بأن نستخرج من الفيلم مجموعة من الصور تختلف تبعاً للسطوح المتتابعة في التركيب الحديث (مونتاج) .

ولم يحز فيلم « الرشاش المرشوش » هــذه الصفات التقنية التي حواها « وصول قطار » ولكن نصه السينمائي « سيناريو » ضمن نجــاحه ، فالموضوع

هزيل : ولد صغير يطأ بقدمه أنبوباً من المطاط فينقطع المـاء مما يسبب قلق البستاني الرشاش ولما أراد هذا معرفة سبب انسداد الانبوب اندفع المـاء الى وجهه فجأة ! فالتحقيق التقني ليس ممتـازاً والصورة كامدة ، والتأطير سيء ، والتزيين الطبيعي كثيف الاوراق وبالتالي مشوش ، ولكن الفيلم ناجح بمفاجآته الهزلية المعروفة ، وهكذا فان نجاح القصة الفيلمية الاولى فتح الباب لنجاح الفيلم بمعناه الواسع الشامل .

كان لويس لوميير اول مصور للحوادث الحـالية ، وذلك حين صور في حزيران ١٨٩٥ اعضاء مؤتمر التصوير الشمسي وهم ينزلون من مركب في نوفيل سور سون . فقد عرض فيلم « انزال المؤتمرين » بعد أربع وعشرين ساعة من تصويره ، وعرض كذلك حواراً للعالم الفلكي جانسن مع السيد لاكرانج محافظ مدينة نوفيل ، وعندما عرض الفيلم اختبأ لاكرانج خلف الشاشة معيداً كلامه ! انها المحاولة الاولى الساذجة للسينما الناطقة .

واقتصر عمل « المنظار المتحرك » عـلى صنع اشرطة « الحياة الموجهة » بصورة آلية في حين كانت آلة « السينماتوغراف » التي اخترعها لوميير آلة إعادة تمثيل الحياة إذ لم تعد الاشباح التي تتحرك على الشاشة دمى بل اشخاصاً حقيقيين بقاماتهم الطبيعية ، ويمكن عند مشاهدتهم ان نميز ، احسن مما لو كنا في المسرح ، تعابير وجوههم وإيمـاءاتهم . ثم ان ثمة أعجوبة لا يمكن حدوثها في المسرح ، ألا وهي تحرك اوراق الشجر في الهواء ، وحمل الهواء للدخان المتصاعد ، وانكسار الامواج على الشاطىء ، واندفاع القطارات نحو الجمهور ، واقتراب وجوه الممثلين نحو النظارة مما حمل النقاد الاوائل على القول وسط دهش اعجابي : « انها الطبيعة ذاتها التقطت في واقعها » . وهكذا فان واقعية اعمـال لويس لوميير أدت الى نجاحها .

ان مبدع آلة « السينما توغراف » رفض الوسائل التي وضعهـا المسرح تحت تصرفه ، فهو لم يقم بأي اخراج ، ولم يستعن بممثلـين اطلاقاً ، وكانت نصوصه السينمائية « سيناريو » يمثلها اقرباؤه ومستخدموه او اصدقاؤه .

وفي اوائل سنة ١٨٩٦ حمل النجاح الهائل الحاسم الذي نالتـه الحفلات التي

اقيمت في « المقهى الكبير » لويس لوميير على استخدام مصورين سينمائيين كان له فضل تكوينهم وتعليمهم ، ومن بين هؤلاء : بروميو ، ميسكويش وفرنسيسك دوبلييه .

وكان هؤلاء المصورون السينمائيون في الوقت ذاته « عمالاً عارضين » ، وكانوا يظهرون افلامهم[١] بأنفسهم ، وكانت المشاهد الأولى التي صوروها قد أخذت في الاسواق ، وكانت الآلة المصوّرة (الكاميرا) التي تعمل في الهواء الطلق نوعاً من الدعاوة وإثارة الفضول وهكذا وقف هؤلاء المصورون ساعات طوالاً في الشوارع المزدحمة يديرون مدورات *Manivelles* مصوراتهم في فراغ وعندما يأتي المساء يجتمع الناس الذين توهموا أنهم صُوروا ، في قاعات السينما أملاً بالتعرف على أنفسهم في الشاشة .

والى جماعة لوميير يعود الفضل في خلق افلام الوقائع الحالية والافلام الوثائقية ، والتحقيق السينمائي ، كما يعود اليهم فضل تحقيق التركيب (المونتاج) . وعلى ذكر المادة الاخيرة الهامة جداً شق لهم معلمهم لوميير الطريق بمجموعة من اربعة افلام موقوتة بالدقائق عن حياة رجال الاطفاء وهي : خروج المضخة ، الارباض[٢]، هجوم النيران والانقاذ . وشكلت هذه الافلام التي صورت سنة ١٨٩٥ عندما اتاح تكامل صنع المنْوارات[٣] جميعها في فيلم واحد التركيب السينمائي الاول . انه لتركيب مفجع تتوّجه حادثة مؤثرة هي : انقاذ الضحايا وسط ألسنة اللهيب !

التركيب

لقد توسع التركيب (مونتاج) تبعاً لمقتضيات التحقيقات الصورية الكبرى واشهرها تتويج القيصر نقولا الثاني ، الذي جرى في ربيع سنة ١٨٩٦ ، صوره فرنسيسك دوبلييه بادارة السيد بيريكو ،

---

(١) عملية الاظهار *Développement* (المعرب)

(٢) *Mise en batterie* (المعرب)

(٣) *Projecteurs* (المعرب)

ويتألف التحقيق من اثني عشر فيلماً جرى تأطيرهـــا ببراعة ، وتقص علينا الحادث في وقائعه الاساسية شأنهـــا في ذلك شأن المحققين المصورين في اوائل عهدهم . وليس هذا الوصف مديناً للمسرح بشيء واذا كان قـد استعار وسائله من فن آخر فهو الرسم اليدوي الذي كان يعيد ، منذ القديم ، تخطيط وقائـع الحفلات الرسمية . فالسينما ، على سبيل المثال ، تلتقي مع لوحة « جنازة دوقات اللورين » التي حفرت سنة ١٦٠٨ .

وجلب مصور آخر من جماعة لوميير سنة ١٨٩٧ ثلاثــين شريطاً مخصصة لمهرجان الفروسية في مدرسة الخيالة في صومور ، وهو فيلم وثائقي حقيقي دام نصف ساعة تقريباً .

ان التصوير في الهواء الطلق ، وتصوير المشاهد النوعية ، والحوادث الحالية ، والتحقيقات السينمائية وأفلام الرحـلات هي انواع اساسية ابدعها لويس لوميير ومدرسته . ولكن جورج هاتو وبروتو نصبا في باريس سنة ١٨٩٧ ، بطلب من كليمان موريس ، تزيينات في الهواء الطلق حيث مثل ممثلون ارتدوا البستهم وموّهوا وجوههم[1] ، فكانت افـــلامهم مهازل *Farces* ساذجة تشبه نصوصها السينمائية نصوص « الرشاش المرشوش » غير ان مشاهدها الدرامية اكثر طرافة . وظهر التاريخ ، لأول مرة ، في السينما بمجموعة من العظماء المغتالين امثال : روبسبيير ، ومارات ، وشارل الثاني عشر ، والدوق دي كيز ... الخ او بمشاهد عسكرية مثل : الدفاع عن العلم ، والرصاصات الاخيرة ... انها لبداية خصبة ، فان هذه الافلام مستوحاة من اللوحات الحية والفوانيس السحرية او الصور المصنوعة للمجساد المطيافي *Stéréoscopes* .

وكانت الافلام الوحيدة التي سجلت في ثبت (كاتالوج) لوميير ابتداء من سنة ١٨٩٨ هي افلام الوقائع الحالية او الرحلات ، اما الاخراج ، وهو فعالية

---

(١) التمويه او التمشيط *Maquillage* (المعرب)

بعيدة جداً عن الصناعة الفوتوغرافية العادية ، فقد ترك المتنافسين في هذه الصناعة .

أما في المجال التقني السينمائي فنحن مدينون لمصوري لوميير بمكتسبات هامة وهي : الحيل السينمائية الاولى والمصورة المتحركة الاولى .

فمنذ كانون الثاني ١٨٩٦ عرض في « المقهى الكبير » فيلم « هدم جدار » بصورة عكسية ، وبطريقة استعملت قديماً في منظار « الحياة الموجهة » يعود الجدار فجأة الى حالته الاولى منتصباً خارج غيوم الغبار . وشهد الناس فيما بعد في فيلم « حمامات ديانا في ميلانو » الذي اوجده بروميو واستعمل فيه حيلة سينمائية على الطريقة ذاتها شهدوا الغاطسين يخرجون من الماء تتقدمهم ارجلهم قافذين بسرعة الى المقفز[١] ، وقد بشرت هذه التقنية بمستقبل زاهر ولكنه اقل ازدهاراً من المصورة المتحركة التي اخترعها بروميو في البندقية في ربيع ١٨٩٦ .

قال بروميو : « كنت عائداً بالجندول الى فندقي فشاهدت ضفاف القناة تنهزم امام المركب الصغير فدار في خلدي انه اذا كانت السينما استطاعت اعادة اظهار الاشياء الساكنة فقد نستطيع قلب الامر فنعيد اظهار الاشياء الساكنة بواسطة السينما المتحركة » .

والمرة الاولى اخذت المصورة تتحرك ، فكان نجاح هذه الطريقة عظيماً ، فصورت القطارات ، والقطارات السلكية المعلقة ، والمناطيد ، ومصاعد برج ايفيل ... الخ ، ولكن تطبيق طريقة المصورة المتحركة عند المصورين من جماعة لوميير اقتصر على الافلام الوثائقية ، وكذلك الامر في طريقة المنظر الاجمالي (البانوراميك)[٢] التي استعملها ديكسون سنة ١٨٩٦ .

وبعد مضي ثمانية عشر شهراً زهد الناس بالسينماتوغراف ، ذلك ان هذه الصيغة التظاهرية الصرفة لصور شمسية تنفخ فيها الحياة مدة دقيقة ، والتي يقف

---

(١) *Tremplin* (المعرب)

(٢) *Panoramique* طريقة تحريك المصورة افقياً وعمودياً اثناء التصوير . (المعرب)

الفن فيها عند انتقاء الموضوع وايجاد الإطار ، والإضاءة قد ادى هـــذا كله الى وضع السينما في طريق مسدودة .

اولى المآسي الكبرى

ولكي يخرج الفيلم من المأزق الذي وجد فيه ينبغي له ان يعرف كيف يروي القصص مستعملاً مصادر فن مجاور له هو المسرح ، وهذا ما فعله جورج ميلييس .

وقع اختيار فن السينما الناشيء كما فعل قديمـــاً فن المسرح على موضوع « آلام السيد المسيح » المأساة الكبرى الاولى ، وفي اعتقادنا ان جماعة لوميير هم اول من شق الطريق لهـذا النوع من الافلام ، ومن المرجح ان يكون بروتو وجورج هاتو هما اللذان اخرجا في باريس في نهاية سنة ١٨٩٧ « مشاهد حياة وآلام السيد المسيح » ، بدءاً من عبادة المجوس الى الصعود ، وقد زعمت الدعـــاوة الاعـــلانية في الولايات المتحدة ان الفيلم صور في مقاطعة بوهيميا من تشيكوسلوفاكيا في هوريتز حيث كان يمثـــل الفلاحون التشيكيون حينئذ « آلام السيد المسيح » مناهضة لتمثيلية اوبراميرغو الالمانية[1]، وفي الواقع ان التظاهرة الاولى الهامة للسينما التمثيلية متصلة بالمخلفات العصرية للأسرار الدينية .

وكانت النتيجة ، من الوجهة الجمالية ، تافهة فقد ضاع الممثلون في متاهـات التزيينات الكبرى المصنوعة من القماش المدهون والتي كان التصوير يصر بقساوة على اظهار الناحية الصناعية فيها ، ولكن هذا الفيلم الذي بلغ طوله ٢٥٠ متراً ، والذي عرض في ثلاث عشرة قطعة مدة ربع ساعة كان كشفاً سينمائياً حقيقياً، فهي المرة الاولى التي تعرض فيهـــا السينما قصة طويلة بأسلوب طريق الصليب ولوحات حية ومناظر جديرة بالفوانيس السحرية والجساد المطيافي .

واشترى احد وكلاء الفنـانين الاميركيين فيلم « آلام السيد المسيح » الذي صنعه لوميير بمبلـغ عشرة آلاف دولار ، وعلى الاثر قام احد المنافسين واسمه

---

(١) اوبراميرغو : مدينة المانية في بافاريا اشتهرت بمسرحها الشعبي الذي تمثل فيه كل عشر سنوات آلام السيد المسيح . (المعرب)

هولا"مان ، وهو مدير متحف شمعي ، بتمثيل آلام المسيح على سطح فندق كبير في نيويورك ظناً منه انه يستطيع ان يصنع فيلماً بتكاليف اقل ، وكان سيجموند لوبان من فيلادلفيا الاختصاصي بالتزوير وتقليد النسخ الاصلية قد صنع بدوره « آلام المسيح » حيث يشاهد فيه من خلال التزيينات المنصوبة في الباحة ، رؤوس المتفرجين من نوافذ البنايات المجاورة .

ولعل كرشنير الملقب بـ « لير » قد سبق لوميير في صنع افلام « آلام المسيح » بتوصية وتمويل من « بيرو » مصور الملوك . صنع لير فيلم « رحلة القيصر الى باريس » ثم فيلم « زفاف العروس » وهو اعادة لفيلم ايمائي مثلته الآنسة لويز ميللي على مسرح الأولمبيا في باريس .

وقام بتمثيل فيلم « آلام المسيح » الذي صنعه لير ممثلون كانوا يقومون بمثل هذه الادوار الدينية في سوق الانفاليد وحسبنا ان نعلم عن هذا الفيلم المفقود ان ثنيات القميص القطني الابيض كانت ظاهرة على جسد المسيح !

هذا وبالرغم من ان لير لم يهجر هذا النوع من الافلام الظريفة فقد صور افلاماً لدار النشر الكاثوليكية « المنشورات الجيدة » ومات قبل عام ١٩٠٠ دون ان يعاود مهنة الاخراج .

وكتب على جورج ميلييس ان يغدو المبدع الحقيقي للتمثيل السينماتوغرافي .

كان هذا الباريسي البالغ من العمر يومئذ خمساً وعشرين سنة يدير منذ عشر سنوات مسرح روبير هودان وهو بهو صغير مخصص لألعاب السحر والشعوذة اسمه هذا اللاعب المشهور . وكان ميلييس ثرياً يعيش في سعة فقد جلبت له زوجته « دوطة » قدرت بخمس وعشرين الف ليرة ذهبية ، وكان ابوها صاحب معمل احذية ، ذا ثروة طائلة ايضاً . وكان مسرح هودان يومئذ في اوج رواجه ، وجلب لمديره دخلاً كبيراً .

ان جورج ميلييس الذي اصبح مشعوذاً بدافع من موهبته والذي كان صانع لعب آلية ومخرجاً قد دهش من الحفلة السينمائية الاولى التي جرت في المقهى الكبير ، فاقترح على انطوان لوميير — والنادرة مشهورة — ان يشتري منه آلة

ولديه ، ولكن هذا الصناعي اجابه قائلاً : ان زمن نجاح السينماتوغراف سيكون قصيراً (وفي الواقع ان الطريقة اللوميرية قد بطلت بعد الثمانية عشر شهراً) وانه يريد ان يحتفظ بفوائد هذا الاختراع ، وكان لوميير الاب على حق فقد عرض عليه مبلغ الف ليرة ذهبية لقاء اختراعه في حين ان مردود السينما توغراف في سنة بلغ اكثر بألف مرة .

وبعد اسابيع قليلة اشترى ميلييس منواراً من صانع النظارات اللندني ويليام بول واشترى معها شريطاً خاماً بألف واربعمائة ليرة ذهبية من معامل كوداك ، ولم تكن لافلام ميلييس الاولى اي طرافة وهي : لعبة الورق ، حوادث في السوق ، الرشاش المرشوش ، وصول قطار ، الخروج من المعمل ، الحدادون ، حمام البحر ، حوادث صبيانية . . . الخ . ان جميع هذه الافلام تقليد لافلام لوميير اما الفيلمان « الرقصات الشعبانية » « والرسامون المستعجلون » فهما تقليد لاديسون ، وليست ثمة طرافة في الافلام الثمانية الاولى التي صورها ميلييس سنة ١٨٩٦ حتى ولا ادوار الشعوذة وهو فيلم خلو من الحيل السينمائية وكان لوميير صور قبل ذلك المُشَعوِذَيْن تريوي وديميني والساحر راينالي .

ان طرافة ميلييس تبدو عندما استعمل الحيل السينمائية ، وقد خصص ثمانين الف فرنك ذهباً لبناء مَمْثَل سنة ١٨٩٧ في عزبته الجميلة في مونتروي على ابواب باريس .

الحيل السينمائية الأولى

ان فكرة استعمال الحيلة السينمائية الاولى *Truquage* خطرت لميلييس بصورة طارئة اثناء عرضه فيلماً صوره في ساحة الاوبرا بباريس ، فقد دهش عندما رأى العربة اللمامة « الاومنيبوس » التي تسير بين احياء المادلين والباستيل تتحول فجأة الى عربة نقل الموتى ، وبقليل من التفكير عرف ميلييس سبب هذا التحول ؛ فان الشريط حُصر فترة ثم عاد التصوير الى حالته الطبيعية بعد زوال الحصر ، ولم تمنع هذه الحادثة الطارئة من متابعة الجمهور الباريسي سيره في الشارع وبعد هذا الحصر حلت

عربة الموتى محل عربة الاومنيبوس، فكانت هذه الحادثة بالنسبة لميلييس «تفاحة نيوتن» واصبح ميلييس ، اختصاصي الحيل المسرحية ، اختصاصياً في الحيل السينمائية .

ان الفيلم الاول الذي استعمل هـذا الاسلوب الفني في تشرين الاول سنة ١٨٩٦ هو «اختطاف سيدة» واقتضى تصوير هـذا الاختفاء في مسرح روبرت هودان استعمال الآليات والابواب المتحركة السرية ، ولم يكن بالامكان تصوير هـذه الادوار على المسرح ، لأن الضوء الذي كان يستعمله المصورون الشمسيون منذ اواخر الامبراطورية الثانية اصبح استعماله دقيقاً جداً ، وكان ميلييس قبل ١٩٠٦ استعمله في حـالة اضطرارية واحدة لتسجيل اربعة ادوار للمغني بولوس سنة ١٨٩٧ .

وكانت الافلام في مونتروي عند تمثيل فيلم اختطاف سيدة تصور في الهواء الطلق وذلك بمد ستارة خلفية على جدار الحديقة ، ولما اعوزت ميلييس الابواب المتحركة السرية لتصوير اختفاء السيدة اوقف التصوير مدة دقيقة خرجت اثناءها السيدة الممثلة من ساحة التصوير ، ولذا وجد كرسيها عند عرض الفيلم فارغاً بصورة فورية دون ان يضطر المشعوذ (المجمد في مـكانه اثناء الوضعة القصيرة) الى اسدال الوشاح الاسود الكلاسيكي .

ولم يكن الاختفاء بعد هو الابدال الذي يسمح بتحويل السيدة الى شيطان او إناء صيني او باقة ورد . ان هـذه الحيلة استعملت بعد مضي سنة في فيلم «فوست ومارغريت» الذي عالج موضوعاً سبق ان عـالجه لوميير ، ولكنه اصبح عند ميلييس نوعاً من اللازمة .

كان عام ١٨٩٧ عاماً خصباً عند ميلييس ، وكان قد حصل ، بلا شك ، على كتاب «ماجيك» الاميركي لهوبكنس وهو معلـمة حقيقية لفنون الشعوذة والحيل الفوتوغرافيـة وعرضت فيه الطرق التي اخترع اكثرها في عهد الامبراطورية الثانية، عهد توسع مهنة التصوير الفوتوغرافي الواسع. واصبح التصوير الفوتوغرافي لعمليات استحضار الارواح عند ميلييس هي الطباعة المتطابقة ، واستعمل ايضاً

التصوير الشمسي المتعدد العناصر ، والعرض المزدوج او المتعدد ، والحاجب او السحر الاسود ، وهذه كلها اصطلاحات عامية في لغة المماثل ، واستعملت هذه الحيل كبديل من بعض الطرق المسرحية والتي جعلها نقص الآليات في مونتروي مستحيلة التركيب .

وكان ميلييس اول من كيّف في السينما استعمال النماذج المصغرة (التي كانت مستعملة في المسارح والملاعب البلهوانية) وتصوير المناظر من خلال الاحواض المائية (وكان لها نظيرها في فن الشعوذة البيضاء[1]) وقد اوصل ميلييس عدد المعروضات الى سبع (رجل الجوقة ، غاوي الموسيقى) واستعمل اخيراً المصورة المتحركة كحيلة سينمائية (الرجل ذو الرأس المطاطي) سنة ١٩٠١ .

عبقرية ميلييس

ولقد اصبحت هذه الحيل من بعده عناصر التقنية السينماتوغرافية ، ولكن الحيلة عند ميلييس تنشد دائماً المفاجأة فهي غاية لا وسيلة تعبيرية ، ان ميلييس اخترع مقاطع لغة مقبلة مستعملاً ألفاظاً عجيبة مبهمة لا كلمات ، وباستطاعتنا ان نقيس معه المسافة التي تفصل بين الصيغ السحرية واستعمال الكلام .

ان مفهوم التركيب (مونتاج) عند ميلييس ذو طابع مميز جداً ، وكان التركيب عند المصورين اللوميريين قد ولد من التحقيق السينمائي ولصق المشاهد المصورة في امكنة مختلفة طرفاً الى طرف ، ثم الربط فيما بينها برباط المنطق الطبيعي لتسلسل الوقائع . وكان ميلييس يسمي خروج ساندريون من مطبخها ودخولها الى قاعة الرقص « تغيير منظر » .

ان الظاهرة العبقرية عند ميلييس هي في استعماله — بصورة منتظمة — في السينما وسائل المسرح كالقصة السينمائية ، والممثلين ، والملابس ، والتمشيط ، والتزيين والآليات ، وتقسيم الفيلم الى مشاهد وفصول ... الخ وقد احتفظت

---

(١) الشعوذة البيضاء تناقض الشعوذة السوداء التي تهدف الى استحضار الشياطين .

السينما اليوم بهذه المكتسبات في اشكالها المختلفة ، ولم يجر هذا التطبيق بصوره آلية ، فان الحيل الفوتوغرافية مثـــلا حلت مكانها الآلية المسرحية ، كما ان مقتضيات السينما الصامتة حملته عـلى ابتداع تمثيل جديد لممثليه ، وبالرغم من ان هذا التمثيل لم يكن ايمائياً ففيه شيء قليل من النفخ والتشبيح[1] لأنه يتطلب كثيراً من الحركات الإيمائية وقليلا جداً من تعابير الوجه .

ان هذه الضرورات حملت ميلييس على المزج بـين التزيين المسرحي والتقنية الخاصة للستائر المدهونة المصنوعة لمراسم المصورين الشمسيين ، وقـــد حمل ، بالاضافة الى ذلك ، على المبالغة بالطابع الصنمي في هذه الستائر الى حـد انه لم يعد يستعمل اطلاقاً الضوء الصناعي لتكييف اشكال شخصياته والتعبير عن بعض العواطف والحالات الدرامية .

كان من الممكن في مونتروي جعل اللوازم والاثاث حقيقة تصور اشكالها على ألواح خشبية مقطعة او مرسومة على قماش التزيين ، ولكي يوحد ميلييس هذه الاشكال المبعثرة رسم كل شيء بصورة توهم بالحقيقة ورسم لوحـات ملونة مشكلة بالظلال والاضواء . وكان هذا كله من الاتقان انه يصعب تميز الصحيح من الزيّف . وكان هذا الابهام يسهم الى حد بعيد في خلق الاغراب الخيالي الذي اتصف به ميلييس محقق هذه الاشياء .

قال ميلييس : « ان مرسم الوضعات[2] هو تحالف مرسم المصور الشمسي (وكان عنده استعداده الذاتي) وخشبة الممثَل[3] (الذي افـاد من جديد من آلياته) » وكانت الشمس، التي هي مصدره الضوئي الوحيد ، تدخل من السقف والجدران الزجاجية ، وكانت الانوار تغشى بواسطة اغطية قماشية .

وفي اقصى الممثَل رفـــع سقف صغير (سقالة) ليكون حظيرة للمصورة

(١) التشبيح *Gesticulation* حركة إيمائية مصحوبة بكلام .
(٢) *Atelier de poses*
(٣) *La Scène*

« كاميرا » والمخبر الذي تجري فيه على الضوء الاحمر عمليـــات الحيل الدقيقة العجيبة ، ويرى الناظر في الناحية الثانية من اقصى المسرح مثلاً كان ضيقـاً ثم جهز بدخائل *coulisses* واسعة ، وشيد ميلييس في مونتروي ، حـــوالي سنة ١٩٠٠ عندمـا اتاح له رواج مشروعه التجاري « ستار فيلم » والشروع بعملية الاخراج الكبرى ، اقول : شيد جميع دقائق الآليات المسرحية كالابواب السرية من جميع الاشكال ، والممرات والمعاطب المتحركة ... الخ كمـا استعمل اسلاكاً لكي تطير الجنيات والآلهات ، وحقق ايضـــاً مشاهد العرض ورقص الباليه ومناظر التأليه والتمجيد كمـــا هو الشأن في مسارح الخيالات ، وكان مسرح الشاتليه مثلاً اعلى بالنسبة لجورج ميلييس .

وكانت المصورة « كاميرا » موضوعة دائمـاً في اقصى المرسم الصغير ، فهي ثابتة كالمتفرج الجالس على الوثير ، وكان ميلييس في كل من افلامه يحتفظ دومـاً بنقطة الرؤية وهي رؤية الجالس في مكان الجوقـــة الموسيقية الذي يرى جميع التزيينات من القوس في صدر المسرح حتى امشاط النور[١] في مقدمته فتنتظم المنظورات في اندفاعها نحو الأفق انطلاقاً من النقطة التي ترقب منها عين هـــذا المتفرج المثالي .

ولم يكن ميلييس بوصفه سجين الجمالية المسرحية يستعمل اطلاقاً التركيب مع تغيير السطوح او نقطة الرؤية ، فالفيلم عنده ينتظم في لوحــــات وليس في مقاطــع صورية متتابعة ، فان كل لوحة تعادل عنده تماماً لوحة مسرحية ، ولا تقتضي تغييراً في نقطة الرؤية ، وكان ميلييس يستعمـــل بصورة طارئة السطح المجسم في الاشرطة القصيرة (التي لا تتبدل نقطة الرؤية فيها اثناء العرض اطلاقاً) وكان اذا اراد ان يوهم النظارة بعملاقية ابطاله لجـــأ الى الحيل السينمائية كما في فيلمي كوليفير ، والرجل ذو الرأس المطاطي .

---

(١) *Rampe*

سحريات ميلييس

وكان ميلييس اذن يرتب الحركة الايمائية كما يفعل في المسرح ففي ادوار الشعوذة المصورة سينمائياً وعند رفع الستارة (وكان عنوان الفيلم يرتفع احياناً كالستارة) يخرج المشعوذ من دخائل المسرح محيياً الجمهور ثم يبتسم وينحني شاكراً لتصفيقهم المفروض حدوثه ثم يترك الممثل قبل انتهاء الفيلم .

وتترابط الحوادث في سحريات *Féeries* (ميلييس) ليس كما هو الشأن في الحياة العادية ، بل كما تقتضيه اصطلاحات المسرح ، ففي فيلم « رحلة حول المستحيل » تظهر لنا لوحة منظر داخل المقطورة فيقف القطار وينزل المسافرون وتبقى المقطورة فارغة ، ويظهر على اللوحة الثانية منظر محطة ونرى الجمهور ينتظرون على الرصيف المقفر وصول القطار ، ويدخل القطار الى المحطة ، ثم يقف من جديد، ونرى في هذه المرة مقطورات من الخارج ينزل منها المسافرون انفسهم للمرة الثانية . انها اصطلاحات مسارح السحريات ولكنها لم تعد بعد سنة ١٩٠٨ اصطلاحات السينما .

ان تطور ميلييس من ١٩٠٠ حتى نهاية احترافه اي حوالي سنة ١٩١٢ غير ملحوظ،فقد ظل مخلصاً لنظريته الجمالية الا وهي نظرية المسرح المصوَّر سينمائياً وأتاح له الاسلوب الذي ارتضاه بأن يخلق عالماً غريباً سحرياً جذاباً وخيالياً ساذجاً ، وتعتبر افلامه في عهد طفولة السينما ، اذا كانت على الأخص ملونة باليد ، كعالم يراه طفل مدهوش ومدهش ومزود بجميع القدرات التي اتاحها له سحر العلم ، فقد ألقى ميلييس نظرته النضرة على عالم جديد فاكتشفه بصفاء طوية ذكية ودقيقة اتصف بها البدائيون . فقد جمع بين الرجل الصناعي[١] وبروته[٢] وبرولت وجول فرن وجنية كرابوس وصور داكير والعلم والشعوذة

---

(١) *Homon culus* كلمة لاتينية شاعت في القرن التاسع عشر يراد بها مخلوق حي صغير ذو شكل آدمي ركبه السيمائيون.

(٢) إله بحري عند اليونان وهو ابن نبتون الذي أعطاه موهبة النبوءة ولكنه كان يرفض أحياناً الكلام ولكي ينجو من إلحاح مخاطبيه في المسألة ، كان يتحول إلى أشكال مختلفة .

والخيال الى حس حاد جداً بالواقع الى ذوق آلي للدقة والصحة . لقد اخترع هـذا الانسان الشيطان كل شيء ظناً منه انه يبدع حيلاً مسرحية او سينمائية فحسب .

وقال غريفيث[1] يوماً دون معرفة سابقة بميلييس: «اني مدين له بكل شيء». ان هذا التصريح الرسمي يحتوي على حقيقة اكثر مما يعتقد قائله ، وكان الاجدر بغريفيث ان يقول : « اني مدين بكل شيء للوميير وميلييس » لأن هـذين الرجلين يمثلان بداية صراع مضاد كان فيه غريفيث بعبقريته احد شهوده .

ان سنة ١٨٩٧ التي هي السنة التي وعى فيها جورج ميلييس رسالته حددت بداية ازمة تكاد تكون قاتلة للسينما العالمية ، فقد اعلن اديسون حرب الوثائق الاختراعية مستخدماً بذلك جيشاً من موظفي العدل ، وكانت المصالح التي يمثلها اديسون تحاول احتكار الاختراع ، ممـا ادى الى سقوط خصوم اديسون الواحد تلو الآخر ، فان الشركتين « بيوغراف » و « فيتاغراف » ظلتا على قيد الحياة دون سواهما ، واختصت الاولى بأفلام الوقائـع الحالية والثانية ، التي أسسها ستوارت بلاكتون بدأت اعمالها بفيلمين لقي اخراجهما رواجاً ، وهما : « اللص عـلى الاسطحة » و « لنمزق العلم الاسباني » وهو فيلم قومي طبع في بداية الحرب الاسبانية الاميركية ، على ان الملاحقات القضائية اعـاقت انتاج شركة لا رأس مال لها ، واقتصر الاخراج الاميركي بعد سنة ١٨٩٨ على افلام اديسون وعلى الاشرطة القصيرة الظريفة التي تنتجها شركة بيوغراف من اجل آلاتها ذوات المناظير « المرئيات المتغيرة » . وبالنظر لانعدام المنافسين ظلت هـذه الافلام (التي لا نعرف عنها شيئاً) في حيز التفاهة .

ان اعراض الجمـاهير عن السينما صادف في فرنسا وأوروبا وقوع كارثة السوق الخيرية فان مصباح الاثير في احدى المنوارات اشعـل النار في كومة من الخشب وضعها منظمو الحفـلة غير المسؤولـين فسبّب الحريق موت مائتي

---

(١) سينمائي اميركي (١٨٧٥ - ١٩٤٨) .

شخص « من عِليَة القوم » فاعتبر الناس ان السينما تسلية خطرة ، وكان الجمهور قد سئموا رؤية مناظر القطارات الداخلة الى المحطات ، وإفطار الاطفال ، وخروج العمال من المعامل ، والرشاش المرشوش ، لأن كلاً من مخرجي هذه الافلام قد نقل عن لوميير ظناً منه ان تزوير الفيلم الناجح افضل ضمان للنجاح. كانت الصور الشمسية الحية بياناً علمياً ويظهر ان هذا البيان قد ادى مهمته.

ولما طردت السينما من المدن الكبيرة اصبحت متنقلة وأخذ هؤلاء السينمائيون المتنقلون يعرضون على سكان الارياف المتخلفين اعجوبة علمية كانوا يجهلونها ، فاحتلت الافلام مكانها في الاسواق الشعبية الى جانب الاشعة المجهولة ، والنساء ذوات اللحى ، واللاسلكي ، والنساء الطائرات *Aérogynes* .

الوقائع الحالية المعاد تركيبها

وكانت افلام الوقائع الحالية المعاد تركيبها نوعاً برز فيه ميلييس، وان هذا النوع الذي وضعت خطوطه الاولى عند اديسون ولوميير قد يبدو في هذا العصر تافهاً ، ولكن الصور الشمسية لم تكن قد ظهرت بعد في الصحف اليومية ، وكان الجمهور إزاء حوادث كتتويج القيصر ، وتجريد الضابط دريفوس من رتبته ، وانتخاب ماك كنلي ، وحادث محطة مونبارناس اقول : كان الجمهور مستعداً لقبول اعادة تركيب مشاهد هذه الحوادث في المماثل ، وكان ميلييس ، الذي يأبى الخداع ، لا يعرض مناظره على انها صحيحة ، ولم يكن لشارل باتيه فيما بعد هذا الوازع الخلقي .

وقدم مسرح روبرت هودان اربعة افلام مخصصة لحادثة انفجار المدرعة « مين » في ميناء هافانا سنة ١٨٩٨ في الوقت الذي اطلقت هذه الحادثة الحرب الاسبانية الاميركية ، وكان ميلييس ، قبل سنة ، اعاد تشكيل بعض فصول من الحرب اليونانية التركية .

ان المجموعة المخصصة للمدرعة « مين » لم تدم خمس دقائق ، وكان المنظر الشيق فيها منظر قاع البحر ، صُوِّر من خلال حوض مائي حيث تسبح فيه

الاسماك وأغصان « الالج » ، وكان ميلييس قد شرع منذ وقت قريب بصنع فيلم عن الحالية المعاد تشكيلها ، عنوانه قضية دريفوس (١٨٩٩) وهو الفيلم الكبير الاول المخرج والذي دام عرضه ما يقرب من ربع ساعة .

وكانت قضية دريفوس قد بلغت أوج حدتها ، وبما أن ميلييس دريفوسي النزعة وضد البولانجية (ا صار الجنرال بولانجيه) فان الفيلم الذي حققه اثناء المحاكمات التي جرت في مدينة « رين » تعيد عمداً تسجيل المشاهد التي من شأنها كسب شفقة الحكام على الضابط البريء وهذه المشاهد هي : تجريده من رتبته ، ومقابلته لامرأته ، ومحاولة اغتيال محاميه ... الخ . ان الاخراج يتصف بالواقعية ، ونقل ميلييس في بعض الفصول صوراً شمسية حقيقية ، كما انه استوحى في الافلام الاخرى الاسلوب الخاص المستعمل في أفلام الوقائع الحالية مستغنياً ، للمرة الاولى ، عن نقطة الرؤية في مركز رئيس الجوقة وذلك بسماحه للممثلين بالاقتراب من آلة التصوير كما فعل في فيلم « معركة المراسلين في المدرسة » .

واخرج ميلييس بعد ذلك بقليل فيلمه عن قضية دريفوس، وفيلمه سندريون (الجالسة الى جانب المدفأة) كما صور سينمائياً مشاهد الجنيات التي سبق تمثيلها على مسرحه ، ولعله استخدم الممثلين انفسهم والملابس والتزيينات ذاتها ، وينتهي الفيلم بعد سبع او ثماني دقائق بعرض ورقص باليه ومنظر تمجيدي بلغ فيه عدد المشخصين ستة وثلاثين شخصاً .

وكان تحويل اليقطينة الى عربة يجري بدون استعمال الابواب السرية بواسطة حيلة الابدال ، وفي حدود هذه الامور الجزئية فان سندريون — وعلى قدر ما تتيح لنا بعض الصور المحفوظة الاستنتاج — كانت صورة شمسية ايمائية ، اما الممثلون فقد وضعوا على الشاشة كما كانوا يحضرون على الممثل في المسرح .

اما الناحية الجمالية فظلت كما هي سواء في افلام السحريات او المسرحيات ذوات المشاهد الكبيرة التي اخرجها ميلييس فيما بعد مثل افلام : جان دارك (لمدة ربع ساعة وعدد الممثلين ٥٠٠) حلم عيد الميلاد ، والفتاة ذات القبعة

الحمراء ، ذو اللحية الزرقاء ، وروبنسن كروزو ، وكوليفير .

رحلة الى القمر

ووصل سيد مونتروي الى اوج مجده بفيلمه المشهور « رحلة الى القمر » ، فان هـذا النجاح الفني والتجاري الكبير اذاع صيته وصيت شركته في انحاء المعمورة ودفعت هذه الشهرة أناساً كثيرين في كل مكان الى تقليد افلامه وتزييفها .

كان نص الفيلم مستوحى من روايتين مشهورتين للكاتب الانكليزي ويلس ، ولكن ميلييس قد طبع الفكرة الاصيلة بطابعه الخاص إذ اسبل عليه روحـاً تهكمية اخاذة وخيالاً تافهاً جذاباً ونشهد في هذا الفيلم جماعة من الفلكيين ارتدوا ألبسة المنجمين، وقرر هؤلاء الرحلة الى القمر فقاموا بزيارة معمل للآلات المعقدة الساذجة وحضروا وهم في اعلى السطح عملية صب مدفع، وحملت القذيفة بحارات جميلات ذوات مظهر يدل على الرفاه ، الى حيث يجلس المكتشفون ، فيلقم المدفع ويشعل الفتيل .

وهنا نجد « المقطع الحقيقي عن الرحلة الى القمر » فاننا نشهد قمراً من الجص تتجه المصورة (كاميرا) نحوه ويتلقى القمر القذيفة في الصميم (بطريقة ابدال النماذج) ، واخيراً يتبدل المنظر فتسقط القذيفة في سهول الفوهـات فيترك المكتشفون مركبتهم الفلكية ليمتعوا انفسهم بمنظر عجيب للأرض المضيئة .

وتدخل الفصول اللاحقة موضوعاً عاد اليه ميلييس احياناً في افلامه ألا وهو عرض للافلاك ومجموعات النجوم كالدب الاكبر المشخص بست فتيات جميلات تقبض كل واحدة منهن على نجم ، وزود كل من أبولون واركتوروس وزحل الزهرة بنافذة يطل منها إله الكواكب ويتتابع البـاقون ، بطريقة تطابق الطبع ، في تزيين ذي خلفية سوداء في حين استغرق المكتشفون في نومهم يحلمون الى ان يوقظهم البرد ويجبرهم عـلى اللجوء الى المغاور فيجدون فيها - كما هي الحـال عند ميلييس - انواع الفطر الهائلة ، وملكاً قمرياً ، ومعادن السلينيوم التي تشبه فصيلة «القشريات» ، ثم يقع المكتشفون في الاسر ويعثرون

على قذيفتهم ثم ينزلون الى الارض بواسطة المظـــلات ، وبعد رحلة قصيرة في قاع البحر ينتهي الفيلم بصورة تمجيدية وذلك بتدشين تمثال غريب يثـــير الضحك عند ناظريه .

وأكد ميلييس ان تكاليف هذا الفيلم الذي دام ربع ساعة بلغت ١٥٠٠ ليرة ذهبية ، وهكذا فان صرف ٤٠٠,٠٠٠ فرنك في كل دقيقة مشهد لا يبعد كثيراً عن مصاريف الافلام الحديثة ، ولعل محقق الفيلم قد رفـــع ، عندما كتب مذكراته ، المصروف الحقيقي الى ثلاثة او اربعة اضعاف .

ان نجاح فيلم « رحلة الى القمر » سجل انتصار فن الاخراج في الهواء الطلق الذي ابتدعه لويس لوميير ، واقتضى استهلاك رأس المـال الموضوع أن تغدو السينما ، منذ ذلك الحين ، تجارة دولية ، وكانت الافلام حينئذ لا تؤجر مطلقـاً بل تباع ، ويبلغ طول الشريط ٢٨٠ متراً ، وكان المتر من النسخة يباع بفرنكين على ان يحسم من المبلغ المذكور ٥٠ سنتيماً ثمن الفيلم الخام والسحب ، واذا قدرنا الفيلم بسعره الحقيقي وهو ١٠,٠٠٠ فرنك تقريباً فيلزم لاستهلاكه ان يباع منه حوالي ثلاثون نسخة .

واصبح لميلييس منذ سنة ١٩٠٠ زبائن في ردهات الموسيقى الانكليزية المنظمة بشكل دارة او سلسلة تعرض افلامه كمشهد ممتاز في برامجها ، وبيعت افـــلام ميلييس في أوروبا والولايات المتحدة ، وكان اهم زبائنه في فرنسا أرباب الاسواق الشعبية *Forains* .

ودعا ميلييس هؤلاء الى ممر الاوبرا في باريس لمشاهدة فيلم «رحلة الى القمر» وكان قد أنشأ ملحقاً لمسرحه ومخابر للسحب ومكتباً لبيع الافلام ، وعندمـــا انتهى العرض استعلم ارباب الاسواق عن الاسعار فوجدوا ان مبلغ ٥٥٠ فرنكاً سعر باهظ ، ولم يكن ميلييس قد باع أي نسخة من الفيلم ، فكان لا بد لميلييس من الاذعان فأعار فيلمه مجـــاناً الى دكان في « سوق العرش » بعد أن رسم لهم اعلاناً خاصاً ، فكان النجاح هائلا وانتشر الخبر في الاسواق بسرعة ، والمعتقد أن ميلييس استهلك في فرنسا حتى مصاريف الاخراج .

وكان النجاح في الولايات المتحدة أعظم ، فبيعت العشرات بـــل المئات من النسخ ، وثمة شيء فريد في بابه وجده ميلييس وهو انه لم يصدّر الى اميركا سوى خمسة او ستة افـلام ، ولم تكن الملكية الصناعية ، في ذلك العهد في الولايات المتحدة ، محترمة ، وكانت الشركات «اديسون» و «بيوغراف» و « فيتاغراف » و « لوبان » قد صنعت مزدوجـــات سلبية من فيلم « رحلة الى القمر » وباعت عشرات من النسخ الاصلية من فيلم لم يكلفهم شيئاً ، وعمد اديسون ، دون اي وازع اخلاقي ، الى التقليد معتقداً انه يسترد ما كان سلب منه بغير حق؛ ذلك ان ميلييس كان قد استعمل طريقة الثقوب التي اخترعها اديسون . وهكذا فقد اتاح فيلم « رحلة الى القمر » افتتاح اول سينما دائمة في لوس انجلوس تلك المدينة النائية في حي يدعى هوليوود .

ولكي يحمي ميلييس مصالحه في اميركا افتتح فرعـاً في نيويورك وأوكل ادارته الى اخيه غاستون واصبح هذا المحل المصدر الاساسي لموارده المالية .

الافلام القصيرة

ان انتاجات ميلييس السينمائية الكبرى لا تحول دون انتاج الافلام القصيرة او ، على الاقل ، ذوات المائة متر ، وأغلب هذه الافلام قائمة على حيلة بسيطة او معقدة قدمت على انها دور سحري صغير ، ويجدر ان نذكر من بين هذه الاشرطة الاكثر شهرة او نجاحـاً : معمل مفيستوفيليس ، والحانة المسحورة والسحر ، الشيطان لجورج ميلييس ، وبجاليون وغالاتيه ، والمغارة الملعونة ، والرجل ذو الرأس او الرؤوس الاربعـــة المربكة (وهي رؤوس احيـــاء مقطوعة صورت بطريقة التطابق مع خلفية سوداء) والمسيح الماشي على الماء ، والرجل «بروته» ، والرجل الجوقة ، والكتاب العجيب ، والكاهن البوذي ، والفرشة ، والرجل ذو الرأس المطاطي ، والراقصة المجهرية ، وعاشق الالحان ، والطريق الجهنمية ... الخ . إن موضوعات هذه الافلام اكثر كمالاً وتكاملاً احيانـــاً من الافلام الكبرى ، على أنه بالرغم من الدقة الآلية في الاخراج فان التمثيل والايقاع يضعفان احياناً .

ولم يكن ميلييس يأبى ان يعمل افلاماً دعائية بطلب من اصحابها كالدعاوة لخردل بورنيبوس او المشدات ميستير وغير ذلك من الشركات كشركة فارويك الانكليزية التي يديرها شارل اوربان الذي اعاد له ميلييس تشكيل فيلم « تتويج الملك ادوارد السابع) سنة ١٩٠٢ وذلك في الاسابيع التي سبقت الحفلة. وصُور الفيلم في مونتروي تحت ادارة رئيس التشريفات في البلاط الانكليزي، الذي جاء من لندن خصيصاً ، ومثل دور ادوارد السابع أجير لحام ، ومثلت دور الملكة احدى الغسالات ، وأعيد تشكيل قصر وستمنستر والملابس اعتماداً على نقوش وصور شمسية أصلية .

ان عام ١٩٠٢ هو العام الذي صور فيه ميلييس فيلماً مشهوراً عن ثورة بركان « بليه » في جزر المارتينيك بعد ان اعـاد تشكيله بنموذج مصغر ، وسجل هذا الفيلم أوج جمالية ميلييس السينمائية وتجارته الناجحة .

وعندما بدأ القرن العشرون أنقذ ميلييس السينما باختراعـه فن الإخراج . ويعتبر ، دون اي ريب ، الفيلمان : « مملكة الجنيـات » ، و « والرحلة حول المستحيل » من آثاره الفذة . اما فيلم « مملكة الجنيات » فهو مستوحى من رواية خيالية مثلت في الشاتليه وهي « الوعل في الغابة » وتجري حوادثه على الاخص ضمن تزيينات تحت البحر حيث صنع خيال ميلييس الغريب — كما تثبت الصور الشمسية المحفوظة — بالعجب العجاب. اما «الرحلة حول المستحيل» او «ضربات الشيطان الاربعمائة فقد ارتكب ميلييس خطأ بجعله نسخة جديدة من « الرحلة حول القمر » وإعادته جميع المشاهد المؤثرة كالرحلة الى خارج الافلاك ، والمعمل العجيب ، وجمعية المجانين ، وعرض الكواكب ومجموعات النجوم .

واكثر ميلييس ايضاً ، ابان مجده ، من استعمال طريقته في « المسرح المصور سينمائياً » فصور الروايات الغنائية (اوبرا) والهزليـــات الغنائية (اوبريت) مثل : فوست ، وهلاك فوست ، وحلاق اشبيلية ، وريب والحضارة من خلال العصور ، وهذه كلها تحتوي على مشاغل فلسفية واجتماعية ساذجة ولكنهـــا سخية .

وما من فيلم من هذه الافلام يضاهي مع ذلك « الجنية كرابوس » الذي صنع للأطفال الانكلوسكسونيين وفيه تظهر الساحرات بقبعاتهن المحددة ، والقصور المسحورة ، والنساء الخارقات الجمال ، والشعراء الجوالون ، والدمى الضخمة ، والاسيرات المحزنات ، وطيوف الليل ... ان هذا الخليط الرومانتيكي كله يلتقي مع الخيالات البصرية التي صنعها روبرتسون .

ولم تختف واقعية ميلييس ، بل تبدو في فيلم « قضية دريفوس » او « روبنسون كروزو » ، واتحدت هذه الواقعية مع الغرائب في بعض افلام السحريات مثل: «جاك منظف المداخن» و«مائتا الف فرسخ في اعماق البحار» ، و « ملاك عيد الميلاد » ، وسيطرت هذه الواقعية في فيلم « مشعلو الحرائق » الذي كان يسميه مؤلفه « قصة جريمة » لأنه استوحى وقائعه من فيلم لـ«زيكا» .

وأراد ميلييس بعد سنة ١٩٠٦ ان ينافس «باتيه» فأكثر من الافلام الهزلية ، وانحدر الى العامية والابتذال ، ولما كثر انتاجه للأفلام الكاسدة ازدادت متاعبه المالية .

ان هذا الرجل الفردي الذي كان يفخر بعدم انتمائه الى اي شركة قد أجبر على اللجوء الى شارل باتيه لتمويل مشاريعه لقاء تسليمه مسرحه ومثله كضمان .

البارون مونخهوسن

فاستطاع اذن ان ينتج افلامه الرديئة مثل : «هلوسة البارون دي مونخوسن» ، وفيلمه المدهش « غزو القطب » ، وفيلم جديد عن « سندريون » ، و «رحلة اسرة بيريشون» ، وكانت افلامه توزع حصراً من قبل باتيه ، وتسدد اجرتها بالمبلغ المسلف . وكان فشل هذه الافلام تاماً فقد اتهم ميلييس زيكا ببتر هذه الافلام ، ولم تكن الخسارة المالية التي سببتها هذه الافلام لتغضب جماعة باتيه في فانسين إذ أنّ فيها تصفية لمزاحم سقط في الهاوية .

على ان أسباب هذه الكارثة لم تكن تعود الى مؤامرات خصم ففي نظرة الى الماضي يتضح ان فيلم « غزوة القطب » لا يزال يتمتع بالرواج لأنه احتفظ في

حـــالة سليمة بالصفات البدائية لفن في طور الطفولة . ولكن هذا الفيلم كان شبه معاصر « للكابيريا » الايطالية ، وأجود أفـــلام ماكس ليندر ، وأوائل شارلي شابلين ، وأفلام غريفيث الكبرى حتى ليخيل للمرء أن عصوراً بكاملها تفصله عنها ، وأصبحت افــلام ميلييس سنة ١٩١٢ في نظر الجمهور - باستثناء الاطفال - بالية وغير مفهومة تقريباً .

إن الصعوبات المـــالية المفاجئة لفرع نيويورك زاد الحالة حرجاً فقد أبحر غاستون اخو ميلييس مع مصورين وممثلين للقيـــام بجولة في الباسيفيك لتصوير افلام وانتهت هذه الحملة بكارثة مالية واضطر جورج ميلييس في باريس الى وقف انتاجه نهائياً في حين كان موظفو المحكمة يهددون بحجز مسرحه وممثله ، وأبقى له قانون تأجيل الديون سنة ١٩١٤ داره في مونتروي حيث اقام فيهـــا ممثله ومسرحه لتمثيل الاوبرا مع اولاده امام جمهور الضواحي ، وعند نهـاية الحرب الكبرى الاولى طرد من ملجئه الأخير هذا ، فأصبح هذا الرجل ، بعد ان كان من الاغنياء ، والبالغ من العمر ستين عاماً بائعاً في « كشك » للألعاب كائن في محطة مونبارناس تعصف به تيـــارات الهواء . وفي حوالي ١٩٢٨ اكتشف الصحفيون جورج ميلييس ورسموه رائـــداً للسينما وشاعراً ، ونظمت حفلة تكريمية لهذا السلف وعلق على صدره وسام وادخل الى مأوى العجزة ومـات فيه سنة ١٩٣٨ .

الفصل الثالث

مدرسة بريغتون BRIGHTON
وبداية باتيه PATHÉ

كانت أزمة السينما في بريطانيا العظمى أقل عمقاً منها في القارة الاوروبية ، فأخذ عدد كبير جداً من اصحاب الردهات الموسيقية[1] يعرضون أفلاماً فاتسعت السينما السوقية *Forain* بسرعة بفضل (ويليام بول) ذلك الرائد . ولم يلبث ان قلده اميركي شاب يدعى شارل اوربان الذي طرد من نيويورك من جراء حرب « البراءات الصناعية » .

وشرع ويليام بول بتصوير حوادث حالية او حوادث تجري في الهواء الطلق، وبدأ عمله في فن الاخرج بفيلم « الجندي المتظرف » مثله هواة مرتجلون امام تزيين بسيط . وفي سنة ١٨٩٩ بنى ويليام بول ممثله حيث اخرج فيه « آخر ايام بومبيي » وبخاصة « رحلة نحو القطب الشمالي » الذي يبدو انه أثره الفذ ، وقد اشعر هذا الفيلم قبل عشر سنوات بظهور فيلم « غزوة القطب » لميلييس ، ومن الجائز ان يكون هذا الاخير استوحى فيلمه منه .

ان احدى مزايا ويليام بول هي نشره او على الاقل تحقيقه سنة ١٩٠٠ فيلماً

---

(١) الردهات الموسيقية *Music - halls* .

عنوانه « سباق جنوني في السيارة في ساحة بيكادللي » صُور في الهواء الطلق ، واستعمل فيه بصورة شعورية ولأول مرة المصورة المتحركة لتصوير الحركة الدرامية فهو يوهم المشاهد بأنه موجود في سيارة تسير بأقصى سرعة متجنبة بصعوبة اثناء سيرها الحوادث والاصطدامات .

ولكن التصوير في الهواء الطلق استعمل بصورة اكثر كالاً من قبل ويليامسون و ج. ا. سميث وكلاهما من بريفتون حيث كان يعيش المخترع فريز غرين وكانا مصورين على الشاطىء ثم أصبحا مصوري حوادث حالية ، وسبق فريز بعد محاولاته في الهواء الطلق ، زميله بول في الحيل السينمائية واستعمل ، دون معرفة سابقة بأفلام ميلييس ، ومن الجائز قبلها ، طريقة تطابق الطباعة[1] استعملها في عمليات ازدواج الاشخاص في فيلم «اخوة كورسيكيون» (١٨٩٨) المستوحى من مشجاة *Mélodrame* لاسكندر دوماس .

وكان ويليامسون الذي تلقى تعليمه الفني في مدرسة المصورين في شركة لوميير ، يؤطر المشاهد في تحقيقاته التصويرية دون ان يطابق ، كما فعل ميلييس، ساحة آلته مع الإطار الذهبي لممثل مسرح ، ففي هذا الاسلوب أعاد سنة ١٩٠٠ تشكيل فصل من حرب « البوكسرس »[2] بفيلم عنوانه : « مهاجمة بعثة في الصين » .

وليس هذا الفيلم « تحقيقاً أعيد تشكيله » بكل معنى الكلمة ، وكان ويليامسون يستوحي الحوادث المعاصرة ولكن بحرية .

مهاجمة بعثة

وإن فيلم « مهاجمة بعثة في الصين » ، ومدته خمس دقائق مقسوم الى أربع لوحات ، ولا يخلو تركيبه من جرأة : يظهر البوكسرس أمام باب البعثة ثم يقتحمونه وتبدأ المعركة في حديقة المنزل

---

(١) طريقة في التصوير الشمسي تقوم على وضع صورتين الواحدة فوق الاخرى على الروسم (الصورة السلبية)

(٢) اسم أطلقه الانكليز على ثوار الصين الذين هاجمو سنة ١٩٠٠ المفوضيات الاوروبية مما أدى إلى تدخل الدول واحتلال تيان تسن وبكين .

يقتل فيهـــا قسيس البعثة ، وتأخذ زوجته الواقفة في الشرفة تلوّح بمنديلها ، وبفضل هذه الاشارة دون سواها (إذ ليس المقصود بها كلمات مبهمة سحرية بل تعبير كلامي) يتغير المشهد فان بحارة صاحب الجـلالة قد أبصروا الاشارة فيهجمون تحت قيادة ضابطهم الفارس باتجاه منزل البعثة ، ونشهد الفارس الجميل وقد ظهر بغتة في الحديقة في الوقت الذي كان فيه البوكسرس يجرّون معهم عنوة ابنة القسيس بعد أن أحرقوا المنزل ، فينقذها بعد أن اركبها على سرج حصانه واندفع نحو النظارة كما اندفــع قطار « سيوتا » ، وفي ذلك الحين يصل البحارة بدورهم من أعماق الأفق على الآلة فيفتكون ببعض الصينيين ويطهرون ساحة المعركة وينقذ ثلاثة من البلهوانيين زوجة القسيس من الحريق .

ولقد فتح هذا الاسلوب ، الذي يتعارض نقطة فنقطة واسلوب ميلييس ، الباب لأفلام المغامرات الكبرى وأفـلام رعاة البقر بصورة خاصة ويتلخص موضوع هــذه الافلام بضحية تطارد ومنقذين (تتناوب صورهم بفعل اللعب بالتركيب) وهذه كلها وسائل درامية أساسية في السينما ظهرت لأول مرة هنا . وأشهر فيلم « مهاجمة بعثة » بظهور أفلام « توم ميكس » عن فرسان المطاردة ، وروائع غريفيث بما فيها التعصب ضد هذه الافلام . وان هذا الاسلوب القصصي الذي هو نموذج سينماتوغرافي كان مجهولاً على ما يظهر خارج انكلترا سنة ١٩٠٠ ويعتبر ج. ا. سميث وويليامسون طليعتا الفن السينماتوغرافي .

وكان لسميث بحكم تكوينه الفني ميل لتجسيم الوجه ، ولما شعر بأن هــذه التجسيمات لا تظهر كل شيء خطرت له فكرة التناوب بـين السطوح المجسمة والسطوح العامة في المشهد ذاته ، وكان الفيلمان اللذان تبنى فيهما هذا الاسلوب الثوري سنة ١٩٠٠ هما : « عدسة الجدة » و « ما نراه في المرصد » .

ففي الشريط الاول تظهر الجدة وحفيدها في السطح الاميركي[1] (اي نصف الجسم) وعندما يلتقط الولد الصغير العدسة المكبرة يرى النظارة بالتتابع من خلال حاجب مستدير على الشاشة ، ساعة وعصفوراً ، وعين الجدة ، ورأس القطة . . . الخ . وفي الفيلم الثاني يظهر شاب متأنق يبصر من بُعد زوجين فيصوب نحوهما المرصد فتشغل عندئذ الشاشة بحذاء السيدة ، يعقد شريطه من جديد ، ونرى في المشهد الثاني الزوج ينهال بالضرب على الطفيلي .

إن هـذا التناوب بين السطح المجسم والسطوح العامة في مشهد واحد لهو أساس التقطيع ، ومن هنا أبدع سميث التركيب الاول الحقيقي[2] في حين كانت وحدة المكان عند ميلييس مشروطة اجبارياً بوحدة نقطة الرؤية ، ولذا كان اكتشاف ج. ا. سميث أساسياً ، ولكن هذا المبدع لم يكن يعير سنة ١٩٤٦ اختراعه ادنى اهتمام ، وذلك عندما كانوا يذكرون له هذه الطريقة التقنية مع انه كان يفيض بذكر تفصيلات عن فصول من حياته الاحترافية .

ان لامبالاة هذا المخترع شيء طبيعي ، فهو لم يكن يفهم عجب النـــاس من استعمال طريقة لأول مرة في السينما سبق استعمالهـــا في بلد آخر ، فاذا كانت الخيالات الصينية ومثلها العرائس قد بقيت ملتزمة للجماليـــة المسرحية جاهلة تغييرات نقطة الرؤية فإن بعض القصص المصورة الشبيهة بصور « ايبينال » ذات الالوان الصارخة قد تبنتهـــا منذ اوائل القرن التاسع عشر ، وان هذه القصص المصورة قـــد كيفت ، تحت شكل يكاد يكون مختلفاً ، في الفوانيس السحرية . إن ج. ا. سميث ، الذي كان عرض مثل هذه الصور ، وجد في المصنفـــات

---

(١) هناك عدة تعريفات لكلمة سطح *Plan* وأنواعه : السطح العام : وهو يعطي منظراً إجمالياً .
السطح الوسط : يظهر فيه جزء من التزيين .
السطح الاميركي : يظهر فيه شخصان متقاربان ، أو عدة أشخاص بقاماتهم كلها .
السطح المتقارب : يظهر فيه جزء من مشهد .
السطح المجسم أو السطح الاول : وهو موجه إلى شيء أو جزء من شيء أو وجه أو ناحية من وجه .

(٢) التركيب : تجميع مقاطع من فيلم صورت متفرقة الواحدة بعد الاخرى .

الزجاجية هذه الطريقة ، ولعله وجد أيضاً النصوص السينمائيـة لفيلمي « عدسة الجدة » او « المرصد » .

ففي هذين الفيلمين الاولين اللذين صنعهما سميث يتخـــذ التركيب ذريعة آلة ضوئية فيبقى إذن الى حد ما خدعة سينمائية ، ولكن سميث أظهر بعد قليل في فيلم « الطبيب الصغير » بعد سطح عام سطحاً مجسماً لرأس قطة تلعق حليباً من ملعقة صغيرة بدون أي ذريعة او تركيب صنعي. وينطبق هذا على فيلم «الفأرة في مدرسة الفنون الجميلة» وفيلم « هذه السن اللعينة » وبخاصة في فيلم «حوادث ماري جان المزعجة » وظل المصورون البريطانيون ، الذين اعتـــادوا العمل السينمائي في الهواء الطلق ، مخلصين ، في اغلب الأحيان لطريقة سميث حتى في الأفلام ذوات الخدع السينمائية ، وأتاح لهم هذا الجو الواقعي أسلوبـاً اقرب الى الهزليات منه الى الادوار القصيرة المضحكة التي كانت تمثل على مسرح روبرت هودون ، ووضع ويليامسون مثلا فيلمـاً عنوانه « الاستحمام المستحيل » وذلك بتركيب فيلمه قطعة فقطعة تارة على المقلوب وأخرى في المحل المناسب منوعـاً ومعقداً المؤثر الضوئي كما في « حمامات ديانا » .

المصورة والمجال العكسي

وفي الامكان أن تتعدد المشاهد في الهواء الطلق وبدون تكبد مصاريف لوحـــات مرسومة جديدة ، وهذا مـــا جعل ميلييس في الماضي ان يقف متردداً دون صنع ذلك في الممثَل ، ويمكننا اعتبار انكلترا موطن نوع جديد لفيلم المطاردة الذي رسم ويليامسون خطوطـه الأولى في فيلم « هجوم على بعثة دينية » ولم تعد المصورة تكتفي باللحاق بالبطل بل تصوره اثناء عدوه ، ان هــذه المطاردة وليدة التركيب « مونتاج » الذي جعلها اكثر مرونة وتكاملا ، فلم تعد المصورة مشدودة بلولب الى مقعد رجل الجوقة بل استعادت الحرية التي زودها بها لويس لوميير ، فهي تطير على بساط الريح راكضة وراء الاشقياء او الهاربين الهزليين .

ولقد سبقت المأساة هنا المضحك ، فمن اوائل افلام المطاردة فيلم « مهاجمة

عربة الديليجانس في القرن الماضي وهو موضوع اعاد اقتباسه الممثلون الشعبيون «موتر شاو» في الاغاني والاستعراضات الصورية الشعبية ، ونجد ان فيلم « سرقة بريد العربة » والذي قلده بورتر في أميركا في فيلمه المشهور « سرقة القطــــار الكبير » قد اصبح عن طريق هذه الوساطة مصدر أفلام رعاة البقر الاميركية .

وتابع ألفريد « كولنس » *Collins* الذي تعاقدت معه شركة غومونت الانكليزية ، توسيع المطاردة المضحكة ، وقد نسي كولنس بصفته ممثــــلاً في ردهات الموسيقى ، قواعد المسرح واستعمل في آن واحد وبحرية نادرة المثال ، جميع الوسائل السينماتوغرافية .

ويبدأ فيلمه « زواج في السيارة » بفرار زوجين شابين يلاحقهما رجل عجوز واخذت الآلة تصور المناظر الواسعة لكي تظهر السيارات ثم لتظهرهما وهمـا يبتعدان ، وفي المقاطع المتتابعة اللاحقة استعمل كولنس في آن واحـد التصوير المتحرك والمجال العكسي مظهراً بالتناوب السيارتين اللتين تتلاحقان مؤكداً بأنه كان يتبنى بالتناوب وجهة نظر المطارِد والمطارَد . وفي مقطع الزواج مزج هذا المحقق بين السطح المجسم جداً والقطع الناقص مستعيضاً عن الكنيسة بمنظر يـد تدخل في إصبع خاتم الزوجية .

ان تاريخ هذا الفيلم يعود الى سنة ١٩٠٣ وقد استعمل كولنس لغة سينمائية أقل غنىً وتطوراً من تلك التي استعملها غريفيث ولكنهما تتساويان في التعقيد ، وقد مرت سنون عديدة لكي يفهم الناس هذه البدعة الانكليزية ؛ ولعـل سبب ذلك يعود الى ان المطاردة الهزلية توسعت بصورة خاصـة في فرنسا حيث ظل تأثير ميلييس ، على بدائيته ، سائداً .

وأظهر « حجّار » من جهته فيلم « فرار المحكوم بالاشغال الشاقة » وخصص هيبورث فيلماً وثائقياً لقطافي الجنجل او حشيشة الدينـار واهتم ويليام بول بالمدمنين والمساجين ، واعلن ويليامسون بأن افلامه قطع من الحياة الحقيقية .

ان موضوعات هذه المقاطع من الحياة موضوعات معاصرة ، وكانت انكلترا الى حين قريب قد أنهت حروب الترنسفال ، وطرحت عودة المحاربين من هذه الحرب

الطويلة الأمد، الصعبة ، مشاكل الطبقات العاملة التي ترتاد دور السينما ، فخصص ويليامسون لهـذا الموضوع الكبير فيلمين : الاول « عودة الجندي » والثاني : « الاحتياطي قبل الحرب وبعدها » ولم تحل نهاية الفيلمين السعيدة دون طرح المؤلف مشكلة اجتماعية حادة .

ان هذا الميل الجاد للواقعية ، وهذا التحري عن تقنية طليعيــة ، وتلك النزعة نحو موضوعات اجتماعية (في حدود نمطية محافظة مؤكدة) كل هذا يميز السينما الانكليزية سنة ١٩٠٢ وتميزت السينما ذاتهــا بعد سنة ١٩٣٠ بملامح مماثلة وذلك عندما اسهمت جهود الوثائقيين في نهضتها .

وتابع ويليام بول ، الجد الأعلى للسينما البريطانيــة ، عمله السينمائي مثل ميلييس تبعاً لصيغة تجاوزها الزمن ، ولم تستطع البقاء في اثر انحطــاط السينما الشعبية ، فقد كان ويليام بول يزهو بالخدع السينمائية التي ضمنها فيلمه : « السائق الخارق للعادة » وقد وقع لويليام ان مال نحو الموضوعات الاجتماعية في فيلمه « المحمول على الفوضى ». ونجد في هذا الفيلم تأثير الثورة الروسية سنة ١٩٠٥ ، وكذلك شأن شريط لشركة غومونت منسوب الى الفرد كولنس ، والذي يعد تمجيــداً لبحارة الدارعة بوتمكين وعنوانه « عصيان على ظهر مدرعة روسية » .

التحقيقات السينمائية الأولى

وفي بريطانيا العظمى تتكامل النزعــات اكثر من أن تتجدد ، ويُعد فيلم «حياة شارل بيس» الذي أخرجه السينمائيون الشعبيون «حجار» ، ثم من قبل منافسيهم « موترشاو » ، بالرغم من بدائيته ، أثراً فذاً للحوادث المحليـــة المصورة نظراً لتقنيته المرنة وحركته التمثيلية العنيفة . إن هـــذه الحركة العنيفة تميز ايضاً الاشرطة الهزلية التي صنعها كلاراندون ومنها « يوم دفع الاجور » او « الطفل المريك » الذي أشعر بظهور شارلي شابلن . وخلاصة الفيلم ان رجـــلا التقط بالرغم منه ولداً مهجوراً ، ثم لا يلبث أن يهجره بدوره ويقذف به الى الشارع ، ثم يحاول اغراقه ووضعه في صندوق متفجرات ... إن هذه الفظاعة الصبيانية

التي لا ينظر اليها الجمهور بعين الجد هي موضوع أفلام مثل *Hürsery Rhymes* و *Punch and Judy* .

وإن الفيلم الذي صنعه هبوورث وعنوانه « انقذه روفر » هو مثال لفيلم المطاردة الدرامي حيث نشاهد فيه كلباً يختطف طفلة صغيرة من خاطفتها، وقد بيعت من هذا الفيلم مئات النسخ . إن هذه المبيعات بالجملة التي هي شيء طبيعي عند باتيه لهي شيء خارق للعادة في الضفة الثانية من بحر المانش ، ويعتبر هبوورث المنتج والصانع الوحيد الذي تجاوز سنة ١٩٠٨ ، فإنّ السينمائيين الشعبيين حجار وموترشاو قد عزلا ، وأصبح سميث وويليامسون تقنيين سينمائيين ، وغدت الشركات «والتورداي» و « كريكس ومارتن» و «غومونت» موزعة للأفلام الاجنبية أكثر منها منتجة ، وبقي «شارل اوربان» الذي انفصل عن شركة « وارويك » سنة ١٩٠٣ لينشىء شركته الخاصة *Urban Trading* .

ولم يكن هذا الاميركي المهاجر الى لندن ، والذي تكوّن فنياً في عهد لويس لوميير ليؤمن بالاخراج ، وقد وضع لنفسه شعاراً تجارياً : « إننا نضع العالم تحت بصرك » ، وقد ركّز جهوده الاساسية على تصوير الوقائع الحالية والتحقيقات السينمائية الكبرى ، وقد جاب مراسلوه البحار والمحيطات وهم : اورميسون سميث ، روزنتال ، جورج روجرز ، ريدر نوبل والفرنسي ميسكوش الذي صوّر المشاهد الاولى للثورة الروسية سنة ١٩٠٥ ؛ وأخيراً قدمت الشركة المجموعة الكبرى الاولى من الافلام العلمية مثل « العالم غير المنظور » للأستاذ « مارتن دونكان » .

وقد كان لشارل اوربان منافس يدعى باركر من شركة وارويك الذي جعل شعاره : « باركر موجود في كل مكان يحدث فيه حادث ما » وحقق هذا المصور الجريء روائع تقنية مثل قيامه وهو في القطار الخاص الذي يقله الى لندن بعملية اظهار صور المناظر التي التقطها لسباق الجائزة الكبرى للخيل في ليفربول .

ولم يدع باتيه اوربان النشيط يسبقه في هذا المضمار ، فتعاقد مع الدكتور

« كوماندون » لتصوير افلام علمية غطت على افلام مارتن دونكان ، فقد أبدل افلام الوقائع الساذجة التي كان يعاد تركيبها والتي كان يحققها في الضواحي زيكا ونونكيه بأفلام يوافيه بها مراسلوه في أنحاء العالم اجمع ، وغدا هــذا الانتاج في وقت مبكر في باريس صالة مخصصة لعرض الافلام الاخبارية : « باتيه جورنال » والتي كانت براجها توزع في كل مكان منذ سنة ١٩٠٨ ، وهكذا شوهدت ولادة الصحيفة السينمائية الاولى ، وبذلك قضى باتيه على منافسه اوربان الذي شغلته فعاليات أخرى ، واستطاع باتيه بفضل سميث الذي جــاءه بطريقة سينمائية جديدة هي السينما الملونة *Kinémacolor* ، وبفضل ويليامسون الذي كان يصنع الآلات والمعدات اقول : استطاع باتيه ان يندفع نحو مغامرة جديدة ، وعرفت السينما الملونة بداية صاخبة في الفيلم *Durban de Delhi* .

ومن اجل هذا المشروع تنازل اوربان عن فروع شركته اللندنية والباريسية والالمانية والاميركية لشركة يسيطر عليها الفرنسيون اسمها *Eclipse* ولم يكن لها وزن شركة اوربان .

شارل باتيه

وفي الوقت الذي ظــل فيه الانتاج السينمائي في بريطانيا العظمى صناعة يدوية اصبح في فرنسا مصنّعاً على يد شارل باتيه .

كان باتيه الأب لحاماً في فانسين وأحد افراد حرس نابليون الثالث ، وتزوج إحدى بنات الالزاس فرزق منها أربعة أولاد نشأوا على العمل وحب الاقتصاد ، وكان شارل باتيه الذي احتفظ بذكرى تقزز عن فضلات اللحم في ملحمة والده كابد مدة طويلة مرارة الحفاء ، وكان يلبس حذاء امه عند الذهاب يوم الاحد الى القداس .

وبعد ممارسة اولى عند عمــه اللحام رحل شارل الشاب ، وفي جيبه ورقة ألف فرنك ، ليغزو العالم الجديد ، فعمل بالتتابــع مبلطاً ، وعاملاً ، وكواءً في بونس أيرس ، ثم اضطر الى العودة الى اوروبا ، خالي الوفاض ، عــلى أثر

انتشار الوباء الاصفر هناك ، وبعد الزواج صار تاجراً متنقلاً ، وكاد أن يعود الى الملحمة لو لم يطلمه أحد اصدقائه في اواخر صيف ١٨٩٤ ، وكان شارل قد بلغ الحادية والثلاثين من عمره ، على آلة حاكي اخترعها اديسون ، يمكن عرضها على الجماهير في الاسواق، وفي لحظة من لحظات العناد اشترى شارل باتيه هذه الآلة الحاكية التي يعدل ثمنها أجور ستة شهور ، وفي أوائل أيلول سنة ١٨٩٤ ترك شارل حي فانسين في عربة ذات مقعد خشبي قاصداً سوق مونتيتي في مقاطعة السين والمارن، وكانت زوجته تحتضن الاسطوانات الشمعية في علبة من المقوى، ولو قدر لهذه الاسطوانات أن تصاب بعطب لوقع الزوجان في هاوية الافلاس !

ابتسم الحظ لشارل باتيه ، فقد اخذ اهالي مقاطعة السين والمارن يتنازعون سماعات الحاكي المتعددة، وعند العودة الى حي فانسين في باريس كان الزوجان قد جمعا عشر ليرات ذهبية ، وربح شارل في يوم واحد مـا يعادل شهر عمل كامل .

وشرع الزوجان يتنقلان بين اسواق الضواحي الشرقية ، وبعد ان جمع شارل باتيه رأسمالاً صغيراً ترامى إليه انه معروض للبيع في لندن بأسعار بخسة آلات حاكي اديسون مقلدة تقليداً محكماً ، فاجتاز المانش وباع بدوره هـذه الحواكي الى ارباب الاسواق الشعبية الذين شهدوا في المرة الاولى كسب شارل باتيه الذهب مقابل بيعه الضجيج للناس ، وبعد المتاجرة بالحواكي جلب شارل باتيه « صندوق المنظار المتحرك » الذي اخترعه ويليام بول ، وبعد أمد قصير صنع له جولي آلات سينمائية .

وتجاه هذا النجاح الذي حازه اصغر الاخوة ، والذي لم يكن صنع الى الآن شيئاً جديداً في الحيـاة ، اشترك إخوة شارل الثلاثة ليقدموا له رأسمالاً صغيراً قدره عشرون الف فرنك ، ولكن لم يلبث في الانذار الاول أن انسحب اثنان مستعيدين أموالهما ، فبقي شارل وأخوه اميل شريكين ، وكادت السينما تؤدي بهما الى الافلاس من جراء قضية اقامها عليهما احد الزبائن المتذمرين .

كان بيع الاسطوانات ، لحسن الحظ ، مزدهراً فجلب محل « باتيه اخوان »

الناشيء انظار رجال الاعمال الكبار ، وفي يوم من ايام ١٨٩٨ قدّم المدعو كريفولا للأخوين اعتماداً مالياً قيمته مليون فرنك .

كان السيد كريفولا مهندساً ومخترعاً وصانع آلات كهربائية ، وهو ممثل لمجموعة من المتمولين في مدينة ليون التي يدير شؤونها المدعو نيريه صاحب مصنع قفازات في دوفينه واحد مالكي مناجم الفحم في سان اتيين ومصانع الحديد في فيرميني ، وأصبح الاخوان باتيه بواسطة هذا التحويل ، مدعمين من قبل البيوتات المالية والصناعة الضخمة ، وهكذا أصبح شارل باتيه السوقي رجل اعمال .

وافتتحت الشركة في شاتو في مقاطعة « السين وواز » محلا هاماً لتسجيل وطباعة اللفائف ، ثم زادت في فانسين إنتاج الافلام التي كان يجري تمثيل موضوعاتها على منصة قائمة على براميل في الهواء الطلق .

فرديناند زكا

وكان فرديناند زكا الذي نشأ على مهنة ابيه في أسرة فنانين تمثل في المقهى المغنى قد سجل اسطوانات في شاتو ، وسجل ايضاً بطريق المصادفة ، فيلماً ناطقاً ، وجرى ذلك قبل ان يسترعي انتباه شارل باتيه الذي أوكل إليه إدارة الاخراج في فانسين وعندما كثرت الاعمال بنى ممثّلاً اوسع من ذلك الذي بناه ميلييس .

وجعل باتيه من زكا رجل جوقة أي مزيناً ومحققاً ومخرجاً ونجماً سينمائياً ، وفرض عليه موضوعات تقرب من الموضوعات الناجحة في « ستار فيلم » ولكن رائعته الخيالية الكبرى « قصور الشيطان السبعة » قلدت كما فعل ميلييس ، ما كان يمثل على مسرح الشاتليه الذي تعاقد رئيس المشخصين فيه نونكيه مع زكا ، وهكذا زوّر زكا ، اكثر من ميلييس انتاج المدرسة الانكليزية سميث وبول ، وكما قلد ميلييس في افلامه العشرة الاولى افلام لوميير قلد زكا في أفلامه العشرة الاولى مدرسة بريغتون الانكليزية .

وعلى النقيض مما فعله خلف روبرت هودان فان زكا لم يدّع طويلاً أنه الالهة بروتيه، يزاول وحده جميع المهن السينمائية ، فقسم العمل وأحاط نفسه بعدة مساعدين وكون مدرسة .

إن أول صفات زكا قدرته على معرفة الاذواق الشعبية وأذواق السوقيين وزبائنهم ، وذلك ان طبقة الخاصة كانت قد تركت السينما للأولاد والشعب ، فاختص ميلييس بالأولاد ، وبقي الشعب لباتيه الذي شرع من أجله بالانتاج بالجملة .

وتابع زكا في فنسين انتاج ما قبل ١٩٠٠ الذي اوجده السابقون المجهولون ، وهكذا نرى ان صانع الافلام يقلد منافسيه ولكنه يحب أيضاً أن يكرر نجاحاته الخاصة .

وكان اسلاف زكا عند باتيه حاولوا الانواع السينمائية الظريفة ، فصوروا مشاهد من الاغتيال او الاعدام ، ورسموا خطوطاً أولية لهزليات قصيرة ، وأوردوا نسخاً أولية لأفلام « واقعية ». ففي « حلم سكير » اقتبسوا بعض فصول من « الحانة المتحطمة » لزولا ، كما أنهم اخرجوا بعد ميلييس عدة خياليات سحرية مثل (علاء الدين ، والحسناء ، والوحش ، والاصبع الصغير ، ومهازل الشيطان) ، وأعادوا تركيب قضية الضابط دريفوس في ست لوحات .

وكان تَـبْـنّـت باتيه يرسم لزكا طريقه ، ويحتوي في حالة كمون الانواع الاساسية التي وسّعها فيما بعد لأن ميزته كانت في أن يجرب كل شيء بعد أن يكون قد قلد كل شيء .

وكان من الممكن ان يكون لأفلامه ذوات « الخدع » السينمائية موضوع، او ان يستعمل طريقة تقرب من طريقة ميلييس ، ولكن اسلوبهما كان مختلفاً ، ذلك ان زكا الذي تكوّن فنياً في تقليد المدرسة الانكليزية لم يكن عبداً لرجل

(١) بروتيه : إله بحري تلقى من أبيه نبتون موهبة التنبؤ ولكنه كان يأبى احياناً الكلام ولكي ينجو من إلحاف السائلين كان يغير من شكله بمحض إرادته .

الجوقة ، ولذلك كان يعالج افلامه في اغلب الاحيان بالسطح الاميركي ، كما انه نقــل الخدعة السينمائية الى الهواء الطلق ، وكان فيلمه الاول من هــــذا النوع « الاستحمام المستحيل » الذي مثــله بنفسه على زورق بالرغم من انهم هجروا في فانسين التمثيل في العراء لفترة من الوقت لأن التزيين « ديكور » كان معتبراً في نظر المشاهدين ضماناً للترف والنوعية .

وقد دل زكا في اشرطته السحرية القصيرة على نوع من العنف الغريب يزيد في حدته واقعيـة التزيين ، وهكذا نرى البطل في فيلمه « اثقل من الهواء » يطير فوق اسطحة فانسين ويرى زكا ذاته وقد امتطى ماسورة فولاذية . وفي فيـــلم « زوبعة في غرفة النوم » يظهر الممثل ليزر وقد سجي على قارب مفكك وتبدو وراءه غرفة علقت على جدرانها لوحات وأوراق مزينة ويرى المشاهد من خلال الباب المحيط والافق .

وحوّل زكا على عكس ميلييس ، الخدعة السينمائية الى تقنية ، والطريقة الى وسيلة تعبير ، ففي «حادثة غرام في نفق» يغازل زكا ليزر المتنكر بزي مرضعة، ويظهر من نافذة المقطورة في الدرجــة الثالثة (تزيين من قماش مصور) منظر طبيعي صوّر اثناء سير القطار وحصل عليه بتراكب الطباعة في حاجز أسود ، وبذلك امكن الحصول على تأثير شبيه بالشفافية المعروفة[1]. فليست الخدعة السينمائية هنا غرائب ملفقة بل غدت عنصراً كلامياً .

وكان نجاح زكا في افــــلام الخياليات السحرية اقل منه في افلام مصنّفة في ثـَبْت باتيه تحت عنوان : « مشاهد درامية او واقعية » . ومن اوائــل افلامه الناجحة « تاريخ جريمة » ١٩٠١ اقتبس موضوعه للمرة الثانية من معرض غريفان الشمعي في باريس حيث مثلت هذه الجريمة بواسطة التماثيل الشمعية التي افتتحت للجمهور سنة ١٨٨٩، وكانت لوحات فيلم باتيه مطابقة للوحات متحف غريفان،

(١) الشفافية : شاشة شفافة تسقط عليها صورة متحركة يمثل امامها ممثل وهي طريقة مستعملة منذ ١٩٣٢ فحسب ، غير أنها تستعمل بشكل طارىء منذ ١٩٢٨ .

وفي فيلم زكا يظهر المجرم وهو يحلم، وتبدو فصول جريمته على مسرح صغير فوق سريره، اما المشهد الاستثنائي في الفيلم فهو واحد من مشاهد تنفيذ حكم الاعدام التي عرفت نجاحاً دائماً في دور السينما الشعبية حتى عام ١٩١٠ وفيه اصدر وزير الداخلية امراً بمنع عرض المشاهد المذكورة .

وأعقب « تاريخ جريمة » فيلم « ضحايا المسكرات » مستعيداً موضوعاً لفيلم اخرجه باتيه قبـــل ١٩١٠ عنوانه « حلم سكير » واقتبس زكا اشهر فصول « الحانة المنحطة » *L'Assommoir* لزولا حيث تظهر فيه الاسرة العاملة السعيدة، والأب الذي استدرج الى الحانة، والغرفة التي تجري فيها المأساة ، والكوخ الذي مات فيه السكير بمرض الهذيان الغولي الحاد .

وكانت اكثر أعمال زكا طموحاً موجهاً الى إخراج فيلم عن « آلام السيد المسيح» وساعده فيه السيد لوسيان مدير التشخيص في فانسين ومسرح الشاتليه.

آلام السيد المسيح

وكان لوسيان نونكيه الذي كان يساعده «لويس غاسنيه» يزاول مهنته ببشاشة النخّاس ، وكان نادراً ما يدفـــع للمشخصين مبلغ الخمس فرنكات وهو الاجر الذي وُعد به كل منهم عند التجنيد ، وكان له خصم هو جورج هاتو المخرج السابق لبعض افلام لوميير وهو الذي كان يجند الجماهير لتصوير الافلام الايمائية الكبرى « السباق »، وكان هؤلاء المساعدون الثلاثة يعملون احياناً على تأمين الاخراجات الهامة لأن مهنتهم علمتهم قيادة الجمـــاهير ، وكان نصيب نونكيه في إخراج « آلام السيد المسيح » راجحاً .

وبدىء بفيلم « الآلام » سنة ١٩٠٢ ولم يتم قبل سنة ١٩٠٥، وكان قد وضع برنامج مؤلف من أربعين لوحة حققت تبعاً لامكانيات الممثّل (ستوديو) ، وكان الاطار الجمـالي السائد في الفيلم هي المزاود او مهود السيد المسيح الجصية التي كانت تبـــاع في جوار كنيسة سانت سولبيس في باريس ، ولكن السحر السينمائي أسبغ على هذه الدمى التافهة المتعددة الالوان روعة اللوحة البدائية ،

ولم يخلُ الاخراج من بعض الاتساع في الأفق وكانت المصورة المنظرية (بانوراميك) الموجهة الى التزيينات الكبرى تظهرها بكاملها . ويرى المشاهد في « عبادة الرعاة » المزود وفي اشارة تبدو من نجم يظهر طفل ممدد على قش كما يبدو الارنب وسط القبعة باشارة من المشعوذ ، ثم تفتش المصورة بطريقة خالية من الحذق بين التزيينات كشفاً لجماعة الرعاة ثم تعود ثانية الى الاسرة المقدسة دون ان ترافق الرعاة في سيرهم ، وبالرغم من غلبة قلة المهارة على هذا التحقيق فانه لم يفت زكا ان يفيد في عملية الاخراج من حركة الآلة المصورة وهو بهذا تجاوز ميلييس الامين لقوانين المسرح والخدع السينمائية .

وأخيراً اصبحت « الوقائع الحالية المعاد تركيبها *Les actualités reconstituées* من اختصاصات باتيه ، وأدار زكا او راقب من عل أفلاماً مثل « مصرع الرئيس ماك كنلي » و « موت البابا » و « مصرع الدوق دي كيز » (وكانوا في فانسين يخلطون بين التاريخ والوقائع الحالية) . ويعد فيلم « كارثة في جزر المارتينيك » من اكبر نجاحات زكا ، وينافس هذا الفيلم « جبل بُليه » لميلييس ، وكان التزيين على غاية من المهارة ، ولكنه افسد الحقيقة بظهور وجه عامل التصوير من خلال الدخان المنبعث من فوهة البركان ، وقد بترت هذه المقاطع السيئة وبيعت نسخ من الفيلم بالألوف .

ويعتبر الزمن الواقع بين ١٩٠٣ – ١٩٠٩ بالنسبة للسينما عهد باتيه ، فقد حولت روح الاقدام الخارقة للعادة في مدة خمس سنين السينما من تجارة يدوية كما كانت عند ميلييس ، الى صناعة كبرى تسيطر عاصمتها فانسين على العالم أجمع .

وكان الفيلم عند باتيه وميلييس يستهلك تكاليفه من بيع عشرين نسخة ، ولكن كل فيلم في فانسين يباع منه عدة مئات من النسخ وأحياناً عدة ألوف ، وفي كل عام قبل حلول آخر شهر كانون الثاني ، يكون بيع النسخ العادي قد استهلك تكاليف الانتاج طوال تشغيل الفيلم ، اذن فان كل متر مبيع يشكل ، في احد عشر شهراً ، ربحاً صافياً ، وكانوا يبيعون كل يوم عشرة بل عشرين بل أربعين وثمانين كيلوغراماً من الافلام ، وكان مردود كل ورقة مالية من فئة

الألف فرنك وضعت في الانتاج في سنة واحدة عشرة امثالها .

إن السينما «صحيفة الغد ومدرسته ومسرحه» هذا ما اوعز به شارل باتيه لأحد مستخدميه ، المهندس روسو ، ان يكتبه ، انه لكلام ذو صفاء نبوي ، ولكن السينما في فانسين ظلت مشهداً للسوقيين ففي ألوف الخصاص المـــلأى بالوحوش الضارية ، والمخلوقات العجيبة ، والمهرجين والبلهوانيين والمصارعين الذين ينبغي إعاشتهم يومياً ، إن كل هؤلاء حلت محلهم أشرطة السلويد السينمائية ، وكان الفيلم قد فتن في الماضي ميلييس لأنه يحقق الانسان الآلي الذي كان يحلم بإيجاده فوكانسون ، ودروز ، وروبرت هودان ، وأصبح هـــذا الانسان الآلي الذي صنّعه باتيه آلة كهرمغنطيسية توفر الاجور دون أن تـُنقص الارباح . إن عملية تنهيج عقلي هـــائلة للمشاهد الشعبية اخذت تعمل عملها ، وهي التي أفاد منها السوقيون ، ولكن الارباح الفائضة تجمّعت على الخصوص في خزائن فانسين .

باتيه على القارات الخمس

كتب شارل باتيه يومـاً بكبرياء : « لا اعتقد ان في فرنسا صناعة » (باستثناء الصناعات الحربية) كان نموها سريعاً وأعطت المساهمين ارباحاً عالية مثل صناعتنا السينمائية . ففي الدور الذي سيطر فيه الاخوان باتيه حققا ارباحاً هائلة بلغت ٣٤٥,٠٠٠ فرنك سنة ١٩٠٠ و ٩١٠,٠٠٠ فرنك سنة ١٩٠٢ و ١,٣٧٠,٠٠٠ فرنك سنة ١٩٠٤ واربعة ملايين ونصف المليون سنة ١٩٠٦ و ٢٤ مليوناً سنة ١٩٠٧ (بمـــا فيه الاستهلاك) ، وكان رأس المال الاساسي مليونين من الفرنكات رفعت الى خمسة ملايين من جراء توزيع الاسهم المجانية على مجلس الادارة . ان هــذه التقديرات تهمل الحصص الهامة لمجلس الادارة او الحسابات السرية .

وفي سنة ١٩٠٧ كان مردود السينما على شركة باتيه ، وبالتالي على مجموعة «نيريه» عشرة امثال رأسمال الشركة المذكورة . وظل السير الذي بدىء به على طرق أسواق مقاطعة السين والمارن مستمراً بانتصار في القارات الخمس ، وجـــاب السمسار النشيط بوبرت العالم منذ ١٩٠٢ وفتح وكالات في لندن ، ونيويورك ،

وبرلين ، وموسكـو ، وبروكسل ، وسانت بطرسبورج وامستردام ، وبرشلونة ، وميلانو ، وروستوف على الدون ، وكلكوتا ، وفارصوفيا ، وسنغافوره ... الخ وتحولت هذه الوكالات بسرعة الى فروع ، وكانت الشركة تملك سنة ١٩٠٨ عقارات في الولايات المتحدة قيمتها مليونان ، كما انها تملك معامل لسحب الافلام بالقرب من نيويورك حيث شرعت في افتتاح مماثلها (ستوديوهات) . وفي سنة ١٩٠٨ فاقت الاشرطة التي باعها باتيه للولايات المتحدة ضعف البيع الاجمالي لجميع المنتجين الاميركيين مجتمعين .

وصار « الديك » ماركة الشركة ، يجذب الجماهير الى الصالات المظلمة ؛ ولذا استقر العزم في فانسين على القيام « بضربة » كبرى ، وذلك بناء على مبادهة شارل باتيه ونصح صديقه لوليفر احد الموثوقين في المصارف الكبرى .

كان توسع المشاريع يجري الى الآن بصورة أفقية ، فان نقطة الزيت انطلقت من فانسين فغطت تدريجياً الكرة الارضية . ووجه شارل باتيه بعد ذلك جهوده الاساسية نحو التوسع العمودي فقد أراد منذئذ الاستيلاء على كل شيء من صنع الاشرطة الخام والآلات حتى دور السينما والخصاص الشعبية حيث تعرض أفلامه .

وفي تموز ١٩٠٧ أتم شارل باتيه ما يسميه الاختصاصيون « انقلابه » فقد صدر بيان « شير كولاري » جاء فيه ان محلات باتيه اوقفت بيع أشرطتها وان استثمار افلام باتيه قد حول حصراً الى خمسة احتكارات كبرى توزعت فرنسا وبلجيكا وهولاندا وأفريقيا الشمالية في خمس مناطق كبرى ، وكانت بعض الاحتكارات التي يشرف عليها باتيه مباشرة قد جمعت الدور السينمائية التي بدأ باتيه بفتحها في المنطقة الباريسية وكان بعضها الآخر يدور في فلك جماعة من المتمولين يمثلهم محامي الاعمال بنوا ليفي ، ولكنهم كانوا مرتبطين بباتيه بموجب عقد التوريد .

وكانت الاحتكارات قائمة على مجموعات من دور العرض ما تزال محدودة الاتساع ، لأن الاستثمار ذا المركز الثابت بُدىء فيه تقريباً ، وهذا ما حملهم على

التفتيش عن عملاء مستثمرين فاصبحوا بذلك موزعين يؤجرون قاعاتهم في اوقات العرض .

ان هذا « الانقلاب » عجل بحدوث تمييز كان بدأ بالظهور منذ ١٩٠٢ في اوساط الصناعة السينماتوغرافية . فقد وجدت على اثر توسع الاستثمار تجارة الافلام الرخيصة التي اخذت تتحول الى تأجير الافلام فأصبح للمهنة ، كما في أيامنا هذه ، فروعها الثلاثة : ١ - انتاج الافلام وهي صناعة ؛ ٢ - توزيع او تأجير الافلام وهو يعادل التجارة بالجملة ؛ ٣ - الاستثمار الموجه مباشرة الى الجمهور وهو نوع من التجارة بالمفرق .

وعدا ذلك فان شارل باتيه دمج في صناعته انتاج الآلات والمواد الاولية ، وكانت آلات العرض تصنع في بلفيل من قبل شركة كونتنسوزا التي يمولها باتيه ، وكانت هذه المعامل في ذلك العهد الاولى من نوعها في العالم ، وكان ثمانون بالمئة من دور العرض قبل ١٩١٤ في بلاد عديدة مجهزة بآلات عرض من صنع باتيه وكان كونتنسوزا يجهز هذه القاعات بالمصورات والمعدات .

وكان ينبغي لانتاج الافلام الخام كسر الطوق الاحتكاري المطلق الذي تفرضه شركة ايستمان كوداك منذ عهد بلاك وكانت شركة باتيه تستهلك مليوناً من أمتار الاشرطة الخام فيكون بذلك قد اشترت نصف انتاج الشركة المذكورة .

وعلم باتيه ، على اثر تحقيق اجراه في مصانع الشركة الاميركية ان المتر الواحد من الشريط يباع بسعر خمسين سنتيماً ، وهو لا يكلف المنتجين اكثر من سنتيمين او ثلاثة سنتيمات مما يجعل الفيلم الخام اكثر ربحاً وأقل تعرضاً للمجازفة من الفيلم المطبوع ، هذا وان اسرار الصناعة الاميركية مصونة وشديدة التكتم لأن للكيمياء تراكيب يصعب تقليدها اكثر من مسننات آلة من الآلات ، أما ما له علاقة بالمستحلبات فان للصناعة الفوتوغرافية الاوروبية تقنية قادرة ، ولكن صنع حامل من السلويد الشفاف كانت بدائياً خارج اميركا . وظلت هذه المشكلة الاخيرة دون حل الى ان اعلنت شركة الاحتكار الكيميائي

الالمانية عن اختراع حامل من خلات السلولوز لها مزايا السلويد ومزية عـــدم قابلية الاشتعـال . وعند ذلك رأى باتيه نفسه قادراً على مناوشة روشيستر فاشترى سراً المصنع الانكليزي بلير في فوتس كراي فجدده وجعله صالحـاً وكون فيه الفنيين فكان هذا المشروع الرائد بداية افتتاح معمل ضخم للاشرطة السينمائية في فانسين .

النص السينمائي

وحاول شارل باتيه بعد احتكار المادة احتكار الفكر فقد تجاوز طول الافلام عادة بعد ١٩٠٦ الثلاثمائـة من الامتار ، ثم تعقدت بعد ذلك الحكاية وازدادت أهميـة النص السينمائية فاعتقد باتيه ان تصوير الآثار الكلاسيكية المسرحية والادبية ستكون عمليـة رابحة ، وخطرت هـذه الفكرة قبله لبنوا ليفي الممثل لجماعـة من المتمولين المستقلين في فانسين، فعمل باتيه على تفشيل المفاوضات الجارية بين محاميه وجمعية أهل الادب، واستطاع بعـد مرور سنة تحويل المفاوضات لمصلحته فانتهت بتأسيس « الجمعية السينماتوغرافية للمؤلفين وأهل الأدب» التي أدارها بيير ديكورسيل ، فمن دماغ الأديب الى دار العرض في الحي ، ومن معمل الاشرطة الخـام الى الخصاص الشعبية تم لباتيه كما اعتقد مراقبة كل شيء واستيعاب كل شيء ! وسيطر باتيه في اوج مجده ، على الصناعة السينماتوغرافية بصورة اكثر اطلاقـاً يفوق سيطرة هوليوود اليوم على تلك الصناعة .

ولكي يغذي هذا المشروع الهائل اخذ زكا ، الذي اصبح مديراً للانتـاج ، يراقب من علٍ *Superviser* عدة مخرجين سبق تكوينهم فنياً على يديه فخلق هؤلاء انواعاً وأساليب من الاخراج .

اما افلام الخياليات السحرية التي هي مدينة لميلييس بالشيء الكثير فقـد تطورت عند باتيـه في سبل أخرى ففي فيلم « غليوم تل » ، او « القطة ذات الحذاء » (اللذين اخرجهما لوسيان نونكيه سنة ١٩٠٣) توسع التزيين ، فقـد شرعوا في فانسين بتوسيع الامكنة للتهوية ، وفتح المنظورات المصورة الخادعة

العريضة ، وسمحوا لانفسهم بأنواع الترف التي قلما تتـاح للمسرح مثل : المسبح الذي يمخر فيه قارب جيسلر ، ويسبح فيه المركيز دي كراباس محيياً العربة الملكية التي تجرها أحصنة اربعة .

ويعتبر فيلم « ابن الشيطان » الذي حققه « ليبين » مثـالاً جيداً لتوافق التزيين العجيب والإطار الطبيعي ، ويرى المشاهـدون ابن الشيطان يخرج من لوحات الجحيم المصورة من سراديب مقالع الرخام في مونتروي ناثراً بسخاء قطع الملبّس على جمهرة المتطفلين في ابواب فانسين ، فليس ثمـة انقطاع بين التزيين والسوق ، وكان ميلييس يأبى مثل هذه المقابلة التي تحطم وحدة فنه .

وأشرف « غاستون فيل » بنشاط طوال ثلاث سنـين في فانسين على تحقيق أفلام ذوات الخدعة السينمائية ، وفي هـذا النوع القريب من افلام الخياليات يصبح الشيء الغريب أنيساً ، ويعتبر فيلم « عشيق القمر » رائعة فيل ، ومثّله زكا وراقبه من علٍ ، ولم يكن هذا الممثل السكير الطائر العامي مديناً لميلييس بشيء .

وتوسعت « المآسي الواقعية » في اتجاه اجتماعي ، ففي الفيلمين « الاضراب » و « في البلد الاسود » اللذين راقبهما زكا من عل ، ينتهي فيلم الاضراب بمصالحة رأس المال مع العمل ، تباركها العدالة ؛ ويبدو المشهد الاستثنائي في فيلم البلد الاسود في شكل انفجار غاز الفحم في المنجم . إن ابطال افلام باتيه ، باستثناء الموضوعات التاريخية ، هم من طبقة رواد صالاته ، أي من ابناء الشعب ، وبقيت مآسي المجتمع وقفاً على المسرح .

المطاردة المضحكة

وأدخل باتيه على السينما عواطف اكثر سمواً ، فأدى نجـاح فيلم « رواية حب » للرسام لوران هلبورن الى خلق تيار جديد في الانتاج ، فقد اخـذ الناس يلهجون في فانسين بذكر السينما الروائية للدلالة على الافلام ذوات الموضوعات العاطفية ، وتوسع هذا النوع على يدي « اندريه هوزيه » ، فان الصور الشمسية لفيلمه « هارب » مثـلاً تلفت

النظر بواقعيتها المؤنسة ، وعصريتها اللتين تتنافيان وبدائية ميلييس المعاصرة . ولكي نسهل اليوم اجتماع ضابط مع راقصة في المقهى المغنى في حـامية صغيرة فاننا نستعمل اليوم تزيينات اكثر تعقيداً ، وتشخيصاً اكثر غنى ، وإضاءة اكثر اناقة ، على ان مفهومنا العام عن الاخراج يبقى تقريباً كما هو .

ويعتبر عام ١٩٠٦ نقطة تحول فني عند باتيه ، فقد ارتفعت الافـلام في المجالات والانواع كافة الى مستوى الطرافة ، ونسي النـاس الاشكال الغريبة والفرنسية او التي تجاوزها الزمن وأصبح المقلدون مبدعين .

كان تطور النوع الهزلي اقل بروزاً ، ففي مستنقعات هزليات زكا العـامية بدأت تتكون نماذج للمسرحية الايطالية المرتجلة ، فالسكير والزوج وحـارس العمارة والرسام والشرطي واللص والمومس وباندور ، كلّ هؤلاء الاشخـاص جاؤوا من الصحف الهزلية او المفكرات .

وتشكلت بطبيعة الحـال فرق هزلية ، وتعلم الممثلون مهنتهم بمزاولة شبه يومية ، مدققين بواسطة العرض مُكَنْنَة تمثيلهم وانسجام ثيابهم .

وتبنّى جمـاعة فانسين نوع المطاردة المضحكة سنة ١٩٠٥ ، وذلك في الافـلام : « عشر نساء لزوج واحـد » (وهو مقتبس من فيلم اميركي) و « السباق بالشعر المستعار » و « بطاقة السير تعال خذها » ! ... الخ. وكان المطاردون من البلهوانيين المحترفين جاؤوا من ردهات الموسيقى او المقهى المغنى او كانوا من ذوي الاختصاص بالقفز الشلالي والقفز الخطر ، او قفزات الاسد ، وعرف من هؤلاء روميو بوسيتي و اندريه ديد .

وكان ديد قد صوّر أفلامه الاولى عند ميلييس ، وكان في المـاضي بلهواناً ومغنياً في عدة مسارح باريسية ، وأصبـح منذ ١٩٠٦ النجم الهزلي الاول ، وعرف شعبياً باسم « بوارو » .

واستعمل ديد الحركات المضحكة *Gag* اكثر من المطاردة ، وبعد سفره الى ايطاليا سنة ١٩٠٦ انتقل خلفه « ماكس ليندر » من الحركات المضحكة الى العنصر النفسي في الاضحاك او مضحك الحالات ، وكان هذا الشاب المتخرج من

المعهد الفني في بوردو قـــد بدأ حياته الفنية بتمثيل الادوار الثانوية في مسرح « فاريتيه » احسن المسارح الحرة « البولفار » .

وفي سنه ١٩٠٩ كانت خمسة ممـاثل (ستوديو) تعمل بصورة دائمة ، حتى انهم فكروا بتزويد صالات باتيه كل اسبوع ببرنامج جديد يحتوي على ألف متر من الشريط ، فانحطت بذلك افلام الخياليات السحرية ، وتطور الهزل نحو الفن الواسع ، ووجدت المأساة العاطفية حق المواطنة عند الجمهور .

كان « غومونت » خصماً آخر لباتيه يختلف عن ميلييس ، وكان ليون غومونت هذا مديراً للمؤسسة العامة للتصوير الفوتوغرافي ، وكان يعتبر بيع الآلات التصويرية صناعته الاساسية وبيع الافلام عملاً ثانوياً ، وكانت سكرتيرته « أليس غي » ، تشرف منذ زمن طويل على الاخراج ، فقد بدأت حياتها الفنية سنة ١٨٩٨ بفيلم « حوادث سيئة لرأس عجـل » . ثم جربت جميع الانواع من افلام خيالية قصيرة ، ورقص باليه وأفــلام هزلية مثل « اللفيفة الاولى » او المآسي المستوحاة من حوادث المدن الكبرى مثل فيلم : « جريمة شارع المعبد »، وفي سنة ١٩٠٥ حملت نجاحات باتيه شركة غومونت على تعاطي الانتاج السينمائي على مقياس واسع فبنت في بوت شومونت اكبر مسرح للقطات التصويرية في العالم ، وزودته بردهة زجاجية يمكنها استيعاب عشرين ممثلاً (ستوديو) من مماثل ميلييس .

وتعاون « فيكتوران جاسيه » المنظم السابق للرقص الايمائي في الهبودروم بعد اخراجه فيلم « احلام مدخن الافيون » ، مع أليس غي على اخراج فيلم عن حياة السيد المسيح ، وقد هيء الفيلم لينافس فيلم « آلام السيد المسيح » الذي اخرجه باتيه فجمع جاسيه بين الممثل والتزيين الطبيعي في حدائق فونتنبلو ، فكان ذلك عملاً رائعاً خالياً من السذاجة ، ومستوحى من الصور المــائية الأكاديمية للرسام جمس تيسو الحائز على جائزة صالون الرسم الزيتي .

لويس فويّاد

واشترك جاسيه ، بعد خلافه مع ليون غومونت ، مع جورج هاتو لانتاج افلام في مرسيليا. فلم يوفقا ، وبعد رحيل أليس غي اصبح « لويس فوياد » مديراً فنياً لمماثل غومونت ، وكان هذا الجنوبي المثقف الدقيق صحفياً في جريدة « الصليب » ، وذلك عندما حملته المصادفة على كتابة نصوص سينمائية ، وعندما مارس فيما بعد الاخراج زاول جميع الانواع باستثناء افلام الخياليات السحرية التي لم تعد رائجة بعد ١٩٠٦ ، وكانت افلام الخدعة السينمائية مجال تجربته الاولى لأنه حققها بانتظام ، تبعاً للطريقة الانكليزية ، في الهواء الطلق ، وبذلك مهد لاختفاء نوع بضمه الى الفيلم الهزلي ، واحتل الهجاء الاجتماعي مكانه في هذه الافلام ، وكان هذا النقد موجهاً الى الخدم او العمال المضربين .

وكان غومونت الذي تأخر عن منافسه في إحلال تأجير الافلام مكان بيعها، المستفيد الوحيد من « الانقلاب » الذي احدثه باتيه فأجبر على زيادة انتاجه وذلك بالتعامل مع اتيين ارنود ، واميل كوهل ، وجان دوران وغيرهم .

وسيطرت على اعمال مماثل غومونت فكرة اقتصاد دقيقة ، ولكن الشركة لم تكن تنقصها رؤوس الاموال ، فقد كانت مدعومة من قبل المصرف « السويسري الفرنسي » (وهو اليوم مصرف التسليف الصناعي والتجاري) المرتبط بالصناعة الثقيلة السويسرية الالزاسية والاحتكار الكهربائي « عازاريا » .

وكان ثمة مقسم آخر من كبار المتمولين يدعم منافساً آخر لباتيه هو « شركة *Eclipse* » وهي تحويل للفرع الفرنسي من شركة *Urban Trading* وكانت ثروة هذه الشركة قد قصّرت عن ثروة شركة *Eclair* التي اسسها جماعة من رجال الاعمال الذين كان في حوزتهم عنصراً مرجحاً ألا وهو تعاونهم مع جاسيه .

وبدأ جاسيه عمله في شركة *Eclair* بضربة معلم في فيلم « *Nick Carter* » وهو اول فيلم بوليسي ذي فصول ، وهو تخطيط اولي لصيغة سيكون لها

مستقبل بعيد ، وقد استمد محقق الفيلم ابطاله من منشورات شعبية اميركية ، ولكنه كان يرتجـــل نصوصه السينمائية محدداً امكنتها في الهواء الطلق من الضواحي الباريسية .

وكان لتلك المجموعة من الافـــلام الصغيرة (بطول مائة متر تقريباً) نجاح دولي واسع ، وغـــدا الممثل « ليابل » مشهوراً باسم « تك كارتر » ، وصار يعجب من تلقيه رسائل غرامية من جهات المعمورة الاربـع .

وهكذا أخذ عهد جديد للسينما في الانفتاح .

الفصل الرابع

الاندفاع الاميركي الاول

في سنة ١٩١٢ كان مجموع عدد المقـــاعد غير السوقية في العالم اجمع أقل من المقاعد في دار سينما غومونت . ولكن السينما السوقية كانت في دور نشاط تام .

كان ارباب المناظر العجيبة ومروضو الحيوانات وأصحاب متاحف الشمع ، وقصور الكهرباء ، والمصارعون ، والذين استعملوا الافلام السينمائيـة كوسيلة استعراضية او اداة جذب للنظارة ، اضطروا جميعاً ، أمام ولع الجماهير بالسينما الى تحويل محلاتهم الى دور سينما . ان هــذه الحركة ، التي بدأت في انكلترا ، اصبحت حركة جارفة في الولايات المتحدة ، وفرنسا وفي جميع انحاء القارّة الاوروبية .

وكان لكل تجمع صناعي في انكلترا ردهته الموسيقية الشبيهة بالمقهى المغنى الفرنسي او الفودفيل او السموكنغ كونسرت الاميركي فكتبت الافلام في وقت مبكر على برامج ردهات الموسيقى . وكان القسم الاكبر من هذه الردهات مكتلة في مجموعات مثل مجموعة موسّ تملكها شركات ضخمة ، واتجهت ردهات الموسيقى بعد الخصاص السوقية الى التحول لدور سينما ، وكانت انكلترا الاولى في امتلاك عدد كبير من دور السينما ، ولكن الولايات المتحدة لم تلبث ان حلت مكانها بسرعة .

سرقة القطار الكبير

وفي سنة ١٩٠٥ في بتسبرج عاصمة منطقة المعـــادن في بنسلفانيا قام هاري ب . ديفيس وجون ب هاريس متعهدا المسارح ووكيلا الشركات العقارية باستئجار خـانوت صغير في حي شعبي لعرض فيلم « سرقة القطار الكبير » ولم تلبث هذه القاعة الصغيرة ان ازدحم العمال على بابها مما اضطر اصحابهـا الى اقامة حفلات عرض دائمة من الساعة الثامنة صباحاً حتى منتصف الليل ، ومدة الحفلة نصف ساعة تقريباً .

وكان الحانوت بتسبرج هذا اثر هام في السينما يشبه اكتشاف « يوهان سوتر » سنة ١٨٤٧ مناجم الذهب بالقرب من سان فرنسيسكو ، فقد كان هذا الحانوت بدء الهجوم ليس نحو الذهب بل نحو معدن النيكل .

والمقصود في اميركا بالنيكل قطعة الخمس سانتـــات[١] وهو المبلغ الزهيد للدخول لدور العرض ، وبعد نجاح عملية بتسبرج تعددت امثال هذه المشروعات فدعيت « بمنتديات النيكل » وربحت هـذه الدور الشبيهة بالمحلات المحدودة الاسعار ، ارباحاً هائلة لقاء رأس مال زهيد مطروح للتثمير .

وكانوا يجمعون رواد هذه الدور من الطبقات الدنيـا وبخاصة من المهاجرين الذين أموا العالم الجديد بمعدل مليون نسمة في السنة . وأتاح معدل الارباح لبعض المتعهدين ان يفتحوا كل شهر قاعة بل قاعتين جديدتين ، وبواسطة هذه « الكتلة الثلجية[٢] » صارت بعض سلاسل منتديات النيكل منذ ١٩٠٨ تحتوي على مئات القاعات ، وأصبح اصحابها فوكس وليمل وزوكور ولوي قوة مالية .

ان للسير المهني لكل من اسياد المـال في منتديات النيكل ملامح متشابهة ، فقد كان احدهم كارل ليمل مهاجراً المانياً ، وكان اشتغل قبلاً طوال عشرين سنة في محل متواضع لصنع الملابس في *Oshkosh* دون أن يتمكن في سن الاربعين

---

(١) السانت : جز من مائة من الدولار .

(٢) تشبيه غربي يقصد منه تزايد الحجم تبعاً للحركة كما يزيد حجم كتلة الثلج كلما ازدادت تدحرجاً . (المعرب)

من اقتصاد اكثر من بضعة آلاف من الدولارات وقضى ، قبـل ان يستقل في عمله ، عدة اسابيع في شيكاغو مفتشاً عن متجر مفيد ، فدهش لمنظر ذيول الناس المنتظرين على ابواب « منتديات النيكل » ، وبعد تحقيق دقيق عن الاقبال عليها ومراكزها وبرامجها وغلاتها وارباحهـــا عزم هذا الرجل الحذر على ان يكون المهيمن على « منتديات النيكل » وتمكن فعلاً بعـد اربع سنوات من الوصول الى غايته .

واذا كان انتخاب بقية زملائه لطريقهم اقل روية فإن السينما عملت بنفس الطريقة على إثراء صاحب مصبغة الملابس فوكس الذي عمل قبل ذلك مهرجـاً بعـد افلاس حانوت ماركوس لوى صاحب « قناطر البنسات » وكذلك اثرى الهنغـاري زوكور تاجر جلود الأرانب وصاحب متجر لبيع الفراء ، وكذلك اثرى الاخوان الاربعـة وارنر مصلحو الدراجات في نيوكاستل (بنسلفانيا) عندما جاؤوا مهاجرين من بولونيا .

واصبحت الولايات المتحدة ، التي لم يكن فيها اكثر من عشرة دور للسينما في بداية ١٩٠٦ ، تملك عشرة آلاف دار للعرض تقريباً في اواخر ١٩٠٩ ، (والمعروف ان عدد صالات العرض الاميركية اليوم لا تتجاوز اثنتي عشر الف صالة) . وكانت فرنسا في نفس العهد لا تملك اكثر من مـائتي او ثلاثمائة صالة ، ولا يملك بقية العالم اكثر من الفين او ثلاثة آلاف صالة .

ومن المنتجين اديسون ، الذي احتكر الاخراج زمناً طويلاً ، والذي نقل افلام منافسيه الاوروبيين على مقياس واسع ، ولما ظهرت قوانين حقوق التأليف والنشر التي حالت دون هـــذا النقل ، استعاض عن التقليد بنزع الماركة عن الافلام كما فعل زكا وأصبح « ادوين س. بورتر » احد مصوّري الوقائع الحالية مديراً للممثل .

ولم يكن هـــذا المحقق مخترعاً لا للفيلم القصصي الذي ابدعه ميليس ولا للتركيب (مونتاج) الذي اكتشفه الانكليز ولكنه استعمل هاتـــين الطريقتين بصورة كاملة .

وادخلت رائعته « سرقة القطار الكبير » على السينما جواً جديداً هو فيلم « رعاة البقر » واستخدم بورتر بسلوكه الطريق التي شقها الانكليز والتي سلكها زكا من قبل ، بعض الخدع السينمائية كأداة تقنية مثل الحاجب[1] *Le cache* الذي قام مقام الشفافات والبانوراميك في اكتشاف مجموعة ذات اهميـة درامية مثل (الخيل التي يمتطيها اللصوص اثناء الفرار) وحقق بورتر بعدئذ فيلمه الساحر « ليلة عيد الميلاد » و « كوخ العم توم » وكان بورتر فيهما أميناً لجمالية ميلييس .

واستوحى جزئيـاً فيلمه : « حلم هاو من رأربيت » من النص السينمائي والخدع السينمائية لفيلم « حلم على القمر » لزكا ، واستوحى فيلمـه : « مجنون السرقة » من الافلام الاجتماعية الانكليزية . وكانت شخصية بورتر كثيرة الليونة .

ان الجهد الاصيل لشركة بيوغراف غير معروف قليلاً ، ويظهر انه يوازي في أهميته اهميـة بورتر ، وسبق ماك كوتشيون ميلييس باقتباسه فيلم « عشرون الف فرسخ تحت البحار » . وحقق فيلمـاً خاصاً نقله بورتر ، وصور عدة افلام عن رعاة البقر كما ادخل تطوراً نهائياً على افلام المطاردة الهزلية بفيلم « إعلان زواجي » وهو مستوحى من الانكليز ، وقـلد في فرنسا في فيلم « عشر نساء لزوج واحد » .

ان الابحاث الاكثر طرافة في العهد الاولي الاميركي هي تلك التي قامت بهـا شركة فيتاغراف ، وكان يدير هذه الشركة ستوارت بلاكتون الذي ظل زمنـاً طويلاً المخرج الوحيد للشركة ، وفي سنة ١٩٠٥ أي عقب النجاح الذي لقيه فيلم *Raffles Gentleman Cambrioleur* — بنت شركة فيتاغراف محتـلاً كبيراً [illegible] عمل فيه عدة محققين في آن واحد ، فتولى بلاكتون الادارة الفنيـة واستعملهم كمنفذين ، وقامت الشركة ، بفضل اندفاعه ، بتصوير إيطاليـا وفي

---

(١) الحاجب: ورق اسود مقطع يستعمل للحد من تأثر بعض اجزاء الرسوم الفوتوغرافية (كليشة)

الوقت ذاته، اشهر مسرحيات شكسبير، ويظهر أن النتيجة كانت غير منتظمة. وفي عام ١٩٠٨ قام بلاكتون بعمل اصيل في مجموعة من الافلام المشهورة التي انطلق منها التقدم الفني للسينما الاميركية ألا وهي : « مشاهد من الحياة الحقيقية » .

تزيينات طبيعية

وكتب فيكتوران جاسيه مقالة نشرت بعد مضي اربع سنوات على بداية ظهور هذه المجموعة قال فيها : « كان الانتاج الاميركي الى الآن مؤلفاً من أفلام مبتورة ذات نوعية تصويرية سيئة، سيئة التمثيل ذات شخصيات كسيحة ونصوص سينمائية غير مفهومة تبعث على السخرية، ثم أساء الاميركان الى مسرح شكسبير، وان افلام رعاة البقر وحدها نالت نجاحاً للونها المحلي الأصيل، ولكن الروائع الفذة ظهرت في افلام : « مشاهد من الحياة الحقيقية » التي لم تفرض نفسها على الفنانين فحسب بل على الجمهور الواسع، كما انهم، في المجال التقني، فرضوا على المماثل الفرنسية استعمال السطوح المجسمة التي أسموها تكريماً لهم « السطوح الاميركية »، كما أعجبنا بتمثيل الفنانين الاميركيين الرصين (الذين شكلوا لأول مرة فرقة) والنصوص السينمائية التي تجنبت الحيل والمفاجآت محاولة التقرب من الحياة الحقيقية بنهايات سعيدة » .

وهكذا فان شركة فيتاغراف مهدت بنجاحات لغريفيث وفتحت، كما يبدو، الطريق لاستعمال التركيب بصورة معقولة، وهي تقنية ابتدعت اصلاً في انكلترا .

ومع شركة فيتاغراف بنى إديسون وشركة بيوغراف مماثل في نيويورك وقلدها سليك في شيكاغو في حين كانت شركة ايساناي تختص بافلام رعاة البقر.

وكانت جماعات المصورين ترحل في شكل بعثات للتصوير ضمن التزيينات (ديكور) الطبيعية فبدأوا بكشف مجاهل ضواحي نيويورك او شيكاغو، ولم

يلبثوا أن وصلوا إلى فلوريدا والبحيرات الكبرى والجبال الصخرية وحتى كاليفورنيا .

أن « الهجوم نحو النيكل » أثار حمية المنتجين الاميركيين . ولم يخمد أوار « حرب شهادات الاختراع » ، فقد زاد محامو إديسون من نشاطهم في الملاحقة فحصلوا في تشرين الاول ١٩٠٧ في شيكاغو على حكم يمنع عملياً عرض فيلم دون مخالفة شهادات إديسون الاختراعية .

ولما اشتد قلق المنتجين رضخوا لشروط جيلمور المدير التجاري الرهيب لشركة إديسون، وألفوا تحت حمايته اتحاداً حقيقياً للشركات *Cartel*، واجبرت شركة بيوغراف خصمها القديم على اشراكها في هذا التجمع الذي اسهمت فيه ثماني شركات اميركية هي : البيوغراف ، إديسون ، فيتاغراف ، ايساناي والمصدر والموزع جورج كلاين وسليك وكالم وبالاضافة الى هؤلاء أسهم باتيه وميلييس ، وهما منتجان اجنبيان ، بهذا المشروع الذي يشرف عليه النشيط جيريميا. ب. كنيدي مدير شركة بيوغراف. وفرض هذا التجمع الاحتكاري *Trust* ، كما كان يسميه خصومه ، على السينما في الولايات المتحدة دكتاتورية طاغية ، فقد اجبر كل منتج منتسب إليه أن يدفع نصف سانت على كل ثلث متر تقريباً من الشريط المسحوب او المطبوع ، كما فرض على كل موزع تسديد إجازة سنوية قدرها خمسة آلاف دولار ، وكان كل مستثمر مجبراً على الاكتتاب بمبلغ خمسة آلاف دولار اسبوعياً ، وجمع هذا المشروع الاحتكاري من هذه العائدات مليوناً من الدولارات سنوياً .

ووعد ملك الأشرطة الخام « شارل ايستمان » اعضاء التجمع الاحتكاري اديسون بمنحهم امتيازاً حصرياً بافلامه، ثم ولّى وجهه شطر اوروبا حيث كانت السينما تعاني أزمة نمو .

إن تشكيل التجمع الاحتكاري الاميركي هزّ القارة الاوروبية هزة عنيفة ، فعقد مؤتمر في الثاني من شباط ١٩٠٩ في باريس برئاسة المحبوب البشوش جورج

ميلييس ، وكان في جملة الحضور شارل باتيه وايستمان مع خمسين من المنتجين الاوروبيين من انكليز وألمان وطليان وروس ودانمركيين .

وتم الاتفاق على نص مبهم قليلا ، وكانت النقطة الوحيدة تلك التي تهدف الى إلغاء بيع الافلام للسوقيين الذين اكثروا من الاحتجاج ، فوقع الانتاج الاوروبي من جديد في الفوضى ، وبكلمة أصح عاد الى التنافس الحر .

—

الفصل الخامس

فرنسا وفيلم الفن

١٩٠٨ — ١٩١٤

ظنّ كثير من الناس سنة ١٩٠٧ – ١٩٠٨ أن السينما اشرفت على الهلاك ، فقد خلت دور العرض من روّادها وأعلن اصحابها افلاسهم . وكان لأزمة الموضوع أثرها في هذا الانحطاط ، فراح ارباب السينما يطلبون من المسرح والأدب موضوعات نبيلة بغية الخروج من دائرة سقيمة وجذب جمهور اكثر ثراء الى دور العرض .

إن هذه الحركة التي بدت خطوطها بعد ١٩٠٦ عمل على تنشيطها النجاح الذي لقيه فيلم باتيه عن « آلام السيد المسيح » ، وكانوا يصورون حينئذ في ايطاليا « اواخر ايام بومبيي » ، وفي الولايات المتحدة : « شكسبير » و « نيرون يحرق روما » وفي الدانمارك : «السيدة ذات الكاميليا» . وأسس باتيه الجمعية السينماتوغرافية المؤلفين .

ولكن المحاولة الاكثر تميزاً محاولة « فيلم الفن » وهي جمعية صغيرة للانتاج أسسها الاخوة « لافيت » الذين طلبوا الى فحول الكتاب الفرنسيين كتابة نصوص سينمائية طريفة وهم : أناتول فرانس ، جول لميتر ، لافدان ، ريشبان ، شاردو ، روستان وغيرهم ، كما انهم تعاقدوا مع ممثلين هم امجاد مسرح الكوميدي فرانسيز

مثـــل : مونيه سولي ، لوبارجي ، البير لامبرت ، بارتيه ، ساره برنارد ، كما ضمنوا تعاون احسن المزينين والموسيقيين .

كان إغفال اسم البطل قاعدة متبعة في السينما الأولية ، ولكن عهد «النجوم» بدأ مع فيلم الفن ، وهو عامل لا يستغنى عنه في جذب جمهور المسارح الى دور السينما .

وفي كانون الاول ١٩٠٨ في قاعة شاراس جذبت الحفـلة الأولى لفيلم الفن نخبة الطبقات الباريسية في الآداب والفنون ، وفي فترة الاستراحة اندفع شارل باتيه نحو لافيت قائلاً : « أنت أقوى منا » ، وكانت تلك الحمـاسة مفهومة الى حد ان باتيه الصناعي حصل على امتياز حصري لأفلام الفن . وكان نجاح الحفلة في عرض فيلم « مصرع الدوق دي كيز » الذي اخرجه لوبارجي وكالميت ووضع نصه السينمائي لافدان ، ولحن موسيقاه سان سانس ، ومثل ادواره : لوبارجي ، والبير لامبير ، وغابريل روبين وبيرت بوفي .

وإن الحكاية التي وضعها لافدان بمهارة فـــائقة هي على وجه الاجمال نسخة جديدة لفيلم سابق عنوانه : « تاريخ جريمة » . وكان العنف الدموي عنصراً مشوّقاً في قصة معروفة في العالم الى حد ان الناس يفهمونها دون كلام .

وقد يضحك الناس سنة ١٩٢٨ من هذا الفيلم المشهور ولكننا نضحك اليوم من بعض روائـــع سنة ١٩٢٨ ، على ان « لوبارجي » وهو ممثل ذكي ، فكر بمشاكل الفن الصامت محاولاً إحلال الايماء مكان الكلام دون الوقوع في مواضعات الفن الايمـــائي والتشبيح ، ففرض على افراد فرقته الاشارات البطيئة الموزونة المعبّرة ، وان شبه السكون الذي تبنّاه احياناً في بعض ادواره يتنافى وحركة ابطال زميله ميلييس . لقد عمـل لوبارجي كثيراً على بناء شخصية ملك خبيث وخائن فجاء بحثه غنياً في محتواه وحتى في اتزانه الذي يماثله اتزان جاننكس او «شارل لوتون» ، وهكذا ينبغي الاعتماد على جاسيه لكي ندرك ان دراسة نفسية شخصية من هذا القبيل تعد يومئذ بدعة كبرى في السينما ، ولذا أفـــاد تعليم لوبارجي المـدارس الاجنبية وبخاصة الاميركية ، ولذا حيا غريفيث ومن بعده

« كارل دريير » فيلم « مصرع الدوق دي كيز » معتبرين إياه أثراً سينمائياً فذاً .

ولم يكن لنجاح «فيلم الفن» الاول ما بعده، فغلب على فيلم «عودة أوليس» للكاتب « جول لميتر » طابع الفخفخة وأثار النص السينمائي الذي كتبه ادمون روستان شعراً ، السخرية ، وكان نصيب فيلم لافدان الجديد « تأنيب ضمير يهوذا » الفشل ، ولم تحظ قضية دريفوس من « فيلم الفن » إلا الاسم ، ولم تلبث ان صارت مرة اخرى قضية تجارية عادية مصحوبة بسمة معروفة .

ومع ذلك فان التطور الذي اوجده فيلم « مصرع الدوق دي كيز » ظل سائراً في فرنسا حيث قامت الشركات الثلاث : باتيه وغومونت وإيكلير بصنع مجموعـــاتها الفنية ، وكان المنجزون والممثلون بوكتال ، وكابلاني ، وأرمان بور ، وشوتارد ، وموريس تورنور ، ومفيستو ، وفيرمان جيميه ، وهنري كروس وغيرهم ، قد تكوّن اكثرهم فنياً على يدي « أندريه انطوان » بصورة مباشرة او غير مباشرة ، وذلك ان المسرح الحر خلق حوالي سنة ١٨٩٠ تياراً جديداً في الاخراج تطبيقاً للنظريات التي ذكرها اميل زولا في كتابه : «المذهب الطبيعي في المسرح » .

انطوان المحقق

وحقق انطوان ، الذي كان يتمتع بنفوذ دولي ، بـــين ١٩١٦ و ١٩٢٤ عدة افلام هي: «الاخوة الكورسيكيون» ١٩١٦، و «الجاني» ١٩١٧، و «شغيلة البحر» ١٩١٨، و «الآنسة دي لاسيكليير» ١٩١٩ ، و « الارض » ١٩٢١ ، و « الارليزيين » ١٩٢٢ ، وكل هذه الافـلام مقتبسة عن مؤلفين معروفين امثال: اسكندر دوماس الأب ، وفرنسوا كوبيه، وفيكتور هوغو ، وجول ساندو ، واميل زولا ، وألفونس دوديه .

وأسهم في العمل ممثلون مشهورون ، وكان انطوان، الذي اخذ يكيّف على الشاشة نظرياته ، يريد الاعتماد على ممثلين غير محترفين ، والاعتماد بصورة منتظمة جداً على التزيين الطبيعي في الداخل والخارج ، ولو احسن الناس فهم نظرياته ومنجزاته لكان بالوسع الوصول بالسينما الفرنسية نحو نوع من الواقعية الجديدة:

تتجه ، بالرغم من لجوئه الى الآثار الكلاسيكية ، نحو تيار مناقض لفيلم الفن ، وكان انطوان ، فضلاً عن ذلك ، يحب ان يكرر دائماً قوله : « إن النجوم هي موت المسرحية » ولكن مريديه الذين كانوا قد بدأوا العمل السينمائي قبله بعشر سنين ، اي قبل ان يفتش انطوان عن القوانين المناسبة للسينما ، لم يحتفظوا من تعاليمه إلا بدروسه التمثيلية .

واصبحت إطالة البرامج ثم الافلام ، ممكنة بفضل الايجار ، وأثار ورافق تعميمها بعد ١٩١٠ تكاثراً في عدد الصالات ، وشرع باتيه ، الذي اصبح مثالاً يقلد ، يطبع برامج اسبوعية يعرض فيها ما يتراوح بين ألف وعشرة آلاف متر من الافلام .

وكان للجمعية السينماتوغرافية للمؤلفين وجماعة الأدب ، وهي فرع من شركة باتيه ، مخرج عام اسمه البرت كابلاني وهو الذي بدأ انتاجه بفيلم « الرجل ذو القفاز الابيض» ومثله كريتيا وديفونتين؛وليس لهذه المأساة الكئيبة التي اختلط فيها الاوباش واهل الطبقة الراقية ، عيب سوى نصها السينمائي الموجز على أنها تفتننا اليوم باتزان تمثيلها واخراجها .

وتخصص كابلاني فيما بعد في اقتباس الآثار المسرحية الكلاسيكية مثل : « الارليزيين » و « الملك يمرح » ، و «الحانة المنحطة » «وبريد ليون وأتالي» و « إضراب الحدادين » و « طلقة البندقية » ... وهكذا نرى أن جول صاندو ، وفيكتور هوغو ، وجان راسين ، واميل زولا ، وأوجين سو ، وبيير ديكورسيل ، وجورج كليمانصو ، وبلزاك قد مروا مختلطين بين يديه ، ومن الجائز ان نسخر اليوم من هذه الاساليب ولكن ينبغي الا ننسى أنها لا تزال مستعملة في هوليوود وباريس .

وكانت الجمعية السينماتوغرافية للمؤلفين وجماعة الأدب تعاقدت مع فرقة تحوي عدداً قليلاً من كبار الممثلين ، وكان المسرح حينئذ على نصيب من الجاذبية والمردود المادي ما يجعل مكوث ممثلة كبيرة مثل ساره برنارد او ريجان في الممثَل مقتصراً على وقفة خاطفة فيها شيء من الازدراء لهذه الأمكنة .

واستطاع ممثلون اقل شهرة ان ينذروا انفسهم للشاشة البيضاء امثـــال : روبين واسكندر وهما الزوجان المثاليان السينمائيان في عهد مـا قبل الحرب ، وبرنس الممثل الهزلي في مسرح الباليه رويال .

وكان فيلم « الحانة المنحطة » المقتبس عن رواية لاميل زولا سنة ١٩٠٩ اول نجاح لكابلاني ، وبلغ طول الفيلم ثمانمائة متر او ما يقرب من ثلاث وشيعات *Bobines* ، وهو قيـــاس بالمتر لم يكن مستعملاً ، ولم يلبث ان تجاوزه فيلم « اسرار باريس » وطوله الف وخمسمائة متر . وفي منتصف عـام ١٩١٢ وصل كابلاني والجمعية المذكورة الى الاوج بفيلم « البؤساء » وهو مقسوم الى اربعـة أزمنة وتسعة أقسام وأربى طوله على خمسة آلاف متر أي مـــا يعادل خمس ساعات عرض ، وبلغت تكاليفه ، إذا صدقت الصحافة راوية الخبر، ما يقرب من مائتي الف فرنك ، وكان نجاحه هائلاً . وما برح باتيه منذ ١٩١٢ يستثمر النسخ المتتابعة لرواية فيكتور هوغو ، وقلدته في هذا الاستثمار اميركا حيث لقي الفيلم نجاحاً باهراً .

البؤساء

كانت فصول « البؤساء » تعرض بصورة متفرقة ، ولكن بعض الصالات عرضتها دفعة واحدة مما جعل الفيلم يشغل السهرة كلها . وأشرف كابلاني بعد هذا النجاح على فيلم « جيرمينال » المقتبس عن رواية لإميل زولا ، وطول الفيلم الف وثمانمائة متر ، ثم على فيلم « الدبق » للكاتب « ريشبان » وتجاوز وقت العرض ساعتين .

على أن إطالة القصة لم يكن كافياً لكي يجد كابلاني اسلوباً سينمائياً طريفاً ، ففي سنة ١٩١٤ استطاع كابلاني بفيلمه « عـــام ٩٣ » ان يكيّف أثر فيكتور هوغو وجمالية المسرح المصور ، ويظل الفيلم المذكور مجموعة طويلة من « اللوحات الحية » .

وتكونت حول كابلاني في الجمعية السينماتوغرافية للمؤلفين وجمـــاعة الادب مجموعة من المخرجين امثال : « جورج مونكا » ، و « رنيه لوبرنس » وهو كاتب

نصوص سينمائية وممثل قديم ، و « ديفونتين » ، و « ميشيل كاّريه » صاحب الآثار الغزيرة الدالة على ذكاء صاحبها .

وجلب « ألفريد ماشان » ، الذي ظل يعمل زمناً طويلاً كمصور عند باتيه من افريقيا افلاماً عن الصيد الكبير ، ثم تولى ادارة الاخراج والانتاج في السينما البلجيكية وهي فرع لشركة باتيه التي صور من اجلها الافلام الآتية : « الطواحين تغني وتبكي » و « سعيدة خطفت مانيكان بيس » ، والمجموعة الهزلية ... الخ. وأخيراً أنتج سنة ١٩١٣ فيلماً ذا مناظر فخمة عنوانه : « على الحرب اللعنة » . وكان ماشان قد أدار جملة من أفلامه في هولاندا وتخصص فيما بعد في افلام الحيوانات بالاشتراك مع « لوغراند » .

وتابع كثيرون من المنجزين في شركة باتيه سيرهم المهني في الخارج امثال : « كازنيه » المساعد السابق للمخرج لوسيان نونكيه الذي اصبح مخرجاً لشركة « فيلم الفن الايطالي » وهي فرع لشركة باتيه ، ثم سافر الى الولايات المتحدة حيث توج فيلم « أسرار نيويورك » سيرته المهنية .

ان الانتاج الغزير لكثيرين من المنجزين في شركة باتيه غير معروف وغير مدروس جيداً ، وكانت مزاولتهم للموضوعات والاشرطة ، على ما يبدو ، خصبة نسبياً حتى حوالي ١٩١٢ حيث سجل فيلم البؤساء صعوداً نحو الذروة ، ثم تفوق غومونت على باتيه بشكل واضح .

وكان « فوياد » العامل الرئيسي في توسع غومونت في المحيط التجاري ، ولما هجر طريقة الخدع السينمائية على أثر انعدام رواجها أخذ ينافس « فيلم الفن » بأفلامه الجمالية . وكان في وضع مريح عندما اراد منافسة شركة فيتاغراف وأفلامها عن « مشاهد من الحياة الحقيقية » ، وذلك عندما طلع على الناس بمجموعة كبرى لغومونت عنوانها : « الحياة كما هي » ، وكتب يقول عن هذه المشاهد في منشور إعلاني : « إن هذه المشاهد محاولة لواقعية منقولة ، أول مرة ، على الشاشة كما كان الشأن منذ سنين في الأدب والمسرح والفنون ، وتطمح هذه المشاهد الى أن تكون ، بل هي فعلاً ، مقاطع من الحياة ، فهي تتجنب كل

نزوة ، مظهرة الناس والاشياء كما هم وليس كما يجب ان يكونوا ، على ان واقعية فوياد نسبية ، وبما ان نصوصه السينمائية شبه عرفية[١] ، فقد نزعت نحو تصوير مآسي المجتمعات الراقية .

وجرّب فوياد نفسه في هذه المجموعة فكان منها : في هزليات الاخلاق « الافاعي » وهو يصف النمامين ، و « الفأرة البيضاء » ويصف النفاق ، و « جورب الصوف » ويصف الامانة ، و «الغَيْض » ويصف انحدار فتاة ضائعة كانت تريد العودة الى الصلاح ، و « التجمع الاحتكاري » وهي دراسة على طريقة الروائي اميل زولا . وكان فوياد شكل فرقة امينة مؤلفة من ممثلين يعملون تحت ادارته سنين طويلة منهم : « رنيه كارل » ، و « بريون » ، و « رنيه نافار » ، و « موريس لوكيه » ، و « إيفيت اندريور » ، و « ماري لوران » ، و « لويتز مورا » ، والشاب « اندريه لوكيه » ، و « وسيلفيت فيلاسيه » .

وكان المخرج فوياد وفرقته ينجزون في مماثل غومونت او في ضواحي باريس فيلماً كبيراً طوله ثمانمائة او تسعمائة متر في يومين او ثلاثة ، وكان يكفيهم نصف نهار لاتمام فيلم هزلي ، وكان هذا النوع من اختصاص « جان دوران » الذي انجز في منطقة الكامارك فيلماً فرنسياً عن رعاة البقر ، وفي فيلم « العقد الحي » قذفت امرأته نجمة الفيلم « بيرت داكار » الى الثعابين ، وكان زملاؤها في التمثيل عادة ، بالاضافة الى « فوشيه ودارتيني » و « جو هامان » والشاب الرياضي « غاستون مودو » الذي جعل منه فيلم « مائة دولار حياً او ميتاً » ممثلاً مشهوراً . وكان هذا الفنان الذكي اللمّاح ، والمخرج الممتاز ، وراعي البقر الرومنتيكي لا يأنف من ارتداء ثياب المهرجين ليمثل دوراً هزلياً عرف باسم *Calino* . وكانت الممثلة رنيه كارل تمثل بالتتابع دور ارملة ، او دور امرأة

(١) عرفي أو اصطلاحي : وهي الانظمة والتقاليد السائدة في المجتمع والتي اصطلح الناس على احترامها وصيانتها .

نبيلة مضطهدة في افلام « الحياة كما هي » وتقوم بالدور الاول في المأساة في « فيلم جمالي » ، وتمثل دور ام الرضيع في ملهاة كبيرة هزلية .

وهل يعقل ان يرفض ممثل او ممثلة دوراً عُرض عليهما ؟ فقد كانت اجرة النجم ألف فرنك شهرياً بموجب عقد مدته ثلاث سنوات، وكانت النجوم بمثابة عمال كالمزينين والنجارين والمخرجين والمصورين .

وكان ليون غومونت يقف ، في بوت شومون ، على باب المعمل وعلى رأسه قبعة قش سوداء منتظراً العمال حاملاً بيده ميقتاً « كرونومتر » يصعق بنظراته الحادة المخرج الذي يجسر على التأخر خمس دقائق عن الساعة الثامنة ؛ وكان رب العمل هذا يحضر جلسات العرض مرة في الاسبوع ، وما اكثر ما كان يلتفت نحو احد المنجزين مخاطباً إياه بصوت هادىء اجش : « والخلاصة يجدر بك ان تفتش عن مهنة سواها ، عليك بمراجعة امين الصندوق ! »

ليونس بيريه

وكان في فرقة غومونت ممثل من مسرح الاوديون اسمه « ليونس بيريه » يمثل الادوار الثابتة في مجموعة افلام ليونس ، وأخرج بنفسه تلك المجموعة ذات الاتجاه النفساني وهي ألهيات اخلاقية تنسجم والذوق الرفيع الذي عرفت به مدرسة غومونت السينمائية .

ويبدو انه كان لبيريه هذا ، قبل ١٩١٤ ، اهتمام بالفن يفوق اهتمام فوياد به ، فقد عُني بالتصوير الشمسي واستعمل الاضاءة الخلفية والنور الاصطناعي ، كما استعمل بصورة منتظمة السطح المجسم ... الخ .

حتى لتدهشنا اليوم مشجاة مثل « طفل باريس » بعصريتها ومرونة قصتها، على أننا نفضل على بيريه العاميُّ المبتذل فوياد الذي دأب على تسجيل الحقيقة بدقة المحاسب القدير المعني بكل متر من امتار الفيلم، ولم يكن هذا ينفي تذوق « التصوير الجميل » الذي اختصت به شركة غومونت التي كونت مصورين مهرة انجزوا اعمالاً على غاية من الصعوبة كتصوير مقاطع كاملة في مطعم قطار اثناء سيره دون الاستعانة بالنور الاصطناعي .

وصرح فوياد وغومونت سنة ١٩١١ قائلين: « اننا نريد انقاذ السينماتوغرافية الفرنسية من تأثير روكامبول البوليسي وتحويلها نحو مصير اعـــلى » . ولكنه عندما تبين لغومونت ان مردود روكامبول جيد شرع في اعداد مجموعـــة افلام « فانتوماس » .

فانتوماس

وكانت فرنسا في بداية سنة ١٩١١ غرقى باعلانات صُوِّر عليها رجل مقنّع مرتديا طيلسان سهرة أسود ، واضعاً احدى رجليه عـــلى مدينة باريس ، مشهراً خنجراً ، وفي كل شهر ، كان الكاتبان « بيير سوفستر » و « مارسيل آلان » يكتبان وينشران ، طـــوال ثلاث سنوات ، ثلاثمائة واثنتين وثمانين صفحة عـــن بطلهما فانتوماس صنو روكامبول . وأكسبت هـــذه الكتب التي طبع منها ستمائة الف نسخة ، والتي ترجمت الى عشرين لغة سيد الذعر فانتوماس شعبية بلغت حداً من الاتساع ان جعلوه مسؤولاً عن اعمال الشقي « بونو » المفجعة ، حتى انه طلب الى الحكومة منع هذه الروايات الفاضحة .

وسحب فوياد من الاجزاء الاولى لرواية فانتوماس خمسة افـلام مثّل فيها « رنيه نافار » دور فانتوماس ، ومثل بريون دور مفوض الشرطة جوف ، ومثل « جورج ملكيور » دور الصحافي الصغـير فاندور ، ومثلت رنيه كارل دور الليدي بلتام ، وكان الفيلم يتتبع بامانة وقائع الرواية الاساسية .

اما روكامبول فقـد عمد الصحافي بونسون دي تراي في الماضي الى استغلال « الالهية الانسانية » لبلزاك ، وكان بيير سوفستر ومارسيل آلان اتبعا في رواية فانتوماس منهج اميل زولا وتحقيقاته في تأليف رواياته مما اتاح لفوياد العودة الى الطبيعية التي تسود تلك الآثار فيصف التزيين وبالتالي البيئة موكلا الدور الاولي لمدينة باريس وضواحيهـــا ، ففي صورة ايفيت اندريور المرتدية ثوب الحجّارة تنتظر تحت اعمدة المترو الهوائي من الشاعرية مـــا يعادل تلك الموجودة في تزيينات فيلم « ابواب الليل » حيث حاول كارنيه إعادة تشكيل الجـــو الذي

لا يقلد لمحطة المترو باربيس روششوار . وقــال فوياد محدداً خطته : « خلق جو مطابق ، وإظهار النغمة الصحيحة ، والحصول على حد اعلى من التــأثير دون الاستغناء عن بساطة تعطي الاثر معناه الاكثر دقة » . ان البرنامج الذي وضعه فوياد في بداية « الحياة كما هي » قد تحقق في بعض من صور فيلم « فانتوماس »

وأخذ مجد فانتوماس في الازدياد عندما تجسد ملك الذعر في شكل انسان فصار رنيه نافار ، الذي كان يتلقى ثلاثمائة او اربعمائة رسالة يومياً ، يثير شغباً عنيفاً بمجرد ظهوره في الشوارع او المقاهي .

ومهد لنجاح هذه الرواية المشهورة ، التي قلدتها في وقت مبكر المسلسلات الاميركية ، رواج افلام نيك كارتر التي انجزها جاسيه واوصل هــذا المعجب الكبير بمدرسة فيتاغراف السينمائية استعمال التقطيع والسطح المجسم الى درجة الكمال ، وتعاقب عنده بانتظام التمثيل في الممثل والهـــواء الطلق ، وحصل بواسطة مصوره السينمائي على صور ممتـــازة من اجل مجموعة افلامه « معارك الحياة » وتخصصت شركة « ايكلير » بعد نجاح افلامها نيك كارتر في الروايات الصحفية المصورة سينمائياً ، وكان جاسيه ، ذو الخيـــال الفياض يرتجل نصوصه السينمائية اثناء التصوير ، واقتبس من جريدة « الماتان » ومن الكاتب ليو سازي اسم الشقي ذي القلنسوة المقنعة زيكومار ، ولكنه اخترع اثناء عملية التصوير نصوص افلامه ذوي الالف متر وهي : زيكومار ، و « زيكومار جلد السلور» «وزيكومار ضد نيك كارتر» ،ثم شرع جاسيه بتهيئة مجموعة جديدة هي *Protéa*

فاذا تميز جاسيه في الرواية الصحفية فينبغي الا ننسى بأنه اشرف على افلام درامية واقعية عديدة على نمط روايات اميل زولا مثل : « في بلاد الظلام » . ان آثار جاسيه السينمائية أتلفت اليوم كلهـا ، تقريباً ، وتنبعث من بعض الصور التي بقيت شاعرية قوية ، ذات طابع عصري مباشر جداً ، ويتخللها ، كما هو شأن افلام فوياد ذلك العنصر الثابت في السينما الفرنسية الذي يقودنا الى رينوار وكارنيه من خلال كانس وابستاين وبوكتال وفيدر .

وفي ٢٢ حزيران ١٩١٣ مات جاسيه في الحادية والخمسين من عمره اثناء انجاز

فصل من افلام مجموعة *Protéa* بعـد ان كون حوله فريقاً قوياً مؤلفاً من فيفر وجيرارد بورجوا اللذين اكملا عمله من بعده .

كان انحطاط السينما الفرنسية قد بدأ بموت جاسيه ، على ان الفيلم الفرنسي ظل مسيطراً على العالم حتى عام ١٩١٤ ، وكان للسابقة الانكليزية بعد ١٩٠٥ أثر في انقاذ المضحك الفرنسي من طفولته على يـد اندريه هوزه، وروميو بوزتي الاختصاصيين في فيلم المطاردة ، ولويس كازنيه ، ولوسيان نونكيـه وجورج مونكا ، واخيراً تم هذا الانقاذ بفضل خبرة الممثلين او البلهوانيين الذين جاؤوا من ملاعب السيرك وردهات الموسيقى .

وأبدع « اندريه ديد » الممثل البلهواني الاول عند باتيه شخصية بوارو الذي اذاع صيته ، ولقب بوارو الذي اطلقته الصحف للاضحاك رجل تافه ، مذهول أخرق ، ينحدر مباشرة من شخصية بييرو الايطالي او من اوغوست المعروف في ملاعب السيرك .

وفي ١٩٠٩ كان ديد يصور في تورينو فيلمـاً كل اسبوع لحساب شركة ايتاليا التي كان مؤلف نصوصها السينمائية ومخرجهـا ، فصار يعرف باسم كريبوي في فرنسا ، وكريتينتي في ايطاليـا ، وتوريبيو في اميركا اللاتينية ، وسانشيز في اسبانيا . ان مجده لعالمي . وان مزاولته اليومية للسينما اكسبته مهـارة في فن « الهزل الآلي » القائم على الحركات المضحكة واستعمال الادوات المكدسة ، وغرابة الحالات ، والملابس العتيقة الهزلية . وفتح ديـد ، الذي استعار وسائله من ملاعب السيرك وردهات الموسيقى ، الطريق لتقليد سينمائي اشتهر فيـه امثال : ماك سنيت وهارولد لويد ، والاخوة ماكس .

ووجّـه فوياد عنـد غومونت المضحك في وجهتين متباعدتين : العبث او المحال ، والملهاة النفسية . ويقوم العبث او المحال على التوسيع مصحوباً بمنطق شبه ديكارتي لحالة ذات مفارقات . ان هذه الاستنتاجات الدائمة هي ذاتهـا استنتاجات الطفولة القائلة : « ماذا يحدث لو وضعنا مدينة باريس في قنينة ، ونستنتج من هذه المقدمة كل النتائج التي يمكن تخيلهـا . مثـال آخر : رجل

نبيل يلبس درعاً مزرّداً ، ثم يغنط هذه الدرع على غير انتباه منه فيجذب اليه مصابيح الغاز في الشوارع وصفائح البالوعات ولافتـــات المخازن التجارية والمداخن ... مثال آخر : عازف على البيانة يعزف لحن الفالس فترقص امرأته وخدمه وبواب العمارة وبائعة الخضر والبقـــال ومنظف المداخن وجميع الباعة وارباب المهن اليدوية وكل الشارع والمدينـــة كلهم يرقصون مندفعين بجنون في تصاعد صوتي كوني .

المضحك الجنوني

ونجح « جان دوران » ، الذي تتلمـذ على فوياد ، في افلام العبث او الجنون وذلك في فيلمه كالينو (الذي مثله ميجيه) وبخاصة فيلمه «اونيزيم» الذي مثل دوره بوربون ، ويبدو الممثل في هذا الفيلم أقل أهمية من غرابة النصوص السينمائية ، ونرى اونيزيم في فيلم « اونيزيم على طريق الحرب » قد ألقي فريسة للبزاق الوحشي ، ولمـــا أصبح ملكا على احدى مقاطعات رومانيا سيطر على حرم نسائي قديم العهد فيرسل راقصات الحرم ومغنياته طعاماً الى جزار لحم الخيول . وفي فيلم «قلب غجرية» تقود رقصة الفالس البطل اونيزيم الى سطوح مقاطعة الكامارك ثم الى الشواطىء التي رسمها الفنان فان كوخ ، وفي فيلم « اونيزيم الساعاتي » نشاهد حياة باريس المتسارعة ، ففي اربعين ثانية يتزوج شخصان ويصبح ابنهما رجـلاً . ان طواعية مخيلة شخص كدوران ، وسذاجته وجنونه ذي المنطق الثابت كل هذا مصدره صحف الاطفال او الصحف الهزلية المصورة . ان حس الايقـــاع وروح التهكم عنده ودقته الشبيهة بدقـــة الساعات يبشر بظهور رنيه كلير .

وجرب فوياد من ناحية اخرى تمثيل الفصول السينمائية القصيرة حيث يحتل فيها علم النفس والملاحظة مكانهما ، ذلك النوع الذي حاول بيريه تطويره نحو الهزلية الخفيفة وكان الممثل الاول في افلام فوياد طفل نابغة أصبح اليوم الممثل رنيه داري ومثل *Bébé* (وهو الاسم الذي أطلق عليه يومئذ) تباعاً دور المصارع الجبار ،

والمصاب بالوهن العصبي «نوراستينا» وقصير النظر والرهيب، والنائم المتجول[1]، والاشتراكي، ونصير المرأة والقاضي، وجماع الطوابع، ورامي الدرئية، والبستاني... وظل كذلك الى يوم من ايام ١٩١٢ حين الحق به فوياد اخاً صغيراً باريسياً جريئاً ذا عينين سوداوين وشعر سبط، وافاده هذا الالحاق في التخلص من امثال آبيلار الملقب بـ *Bout de Zan* الذي نعم بنجاح طويل الأمد، وهو الذي حل مكان «بيليه» في برامج شركة غومونت.

إننا نفضل اليوم على هؤلاء المبشرين بظهور الممثلة الطفلة شيرلي تامبل افلام المطاردة التقليدية التي بالغوا في عرضها قبل الحرب، ففي فيلم «سباق القرع» لاميل كوهل ترى اليقطين يتدحرج صاعداً منحدرات الاسواق، قافزاً من النوافذ الى البيوت. ونرى في فيلم «سباق رجال الامن» لاندريه هوزه كيف ينتشر رجال الشرطة ذوو العصي البيضاء والشوارب الكثيفة في شكل قطيع يعدو، وهو الفيلم الذي قلده «ماك سنيت» عندما طوّع ممثلي مجموعته المسماة: *Keystone Cops*.

وكانت افلام المطاردة ايضاً من اختصاص «روميو بوزتي» وعرف من ابطاله في ممائل باتيه في نيس «موريتز الصغير»، وهو مهرج الماني قصير القامة يحيد بسور الوجه، والممثلة السمينة «روزالي» محبوبته الأبدية، ونرى في هذه الافلام الكلاب تعلق أسفل السراويل، وتنفتح «تنّورة» روزالي حتى تصير منطاداً، وتنفذ المياه المندفعة من خراطيم الرش بيتاً ذا ستة طوابق، وفي شوارع آنتيب تمر عربة تجرها قطع من الجبن تمشي وحدها. ويشبه هذه الأمور ما فعله «نيك ونتر» الذي كان يبالغ في تقليد نيك كارتر كسرقة لوحة الجوكندة، و«اكتشاف سر قصة حمالة البنطال» و«فندق سيليبريك».

---

(١) *Somnambulisme* التجول اثناء النوم وقد عربها بعضهم بكلمة وسنان.

ماكس ليندر

وليس ثمة مجد سينمائي قبل سنة ١٩١٤ يمكن مقارنته بمجد « ماكس ليندر » . ومرّ معنا كيف ان هذا الشاب البوردوي[١] كان يقوم بجميع المهمات في معامل شركة باتيه، ثم اصبح نجمها الهزلي بعد رحيل اندريه ديد سنة ١٩٠٧ .

وفي فيلمه الاول الناجح « بداية متزحلق » (١٩٠٧) يصعب تمييز ليندر من منافسيه ، وكان من الممكن للحوادث المزعجة التي جرت لرجل اخرق ان يمثلها اندريه ديد ، وبالرغم من ذلك فان الفيلم يظل مضحكاً ، وهذا ما لا يمكن اسناده الى فيلم « المشنوق » المقتبس من « ماك ناب » او « ماكس الملاح الجوي » ؛ على ان ماكس ليندر كان مع ذلك قد عثر على « النموذج » الذي يوافقه ألا وهو الرجل الدعيّ الشديد التأنق في لباسه او الجنتلمان الكامل. وكان ماكس قصيراً يلصق بحذائه كعباً من الكاوتشوك ليطيل قامته ، وكان ذا شعر اسود كجناح الغراب ووجه اسمر ، وعينين براقتين وأسنان بيض يظللها شاربان رفيعان ، وكانت حركاته تنمُّ عن اناقة ونشاط عرف بهما سكان المنطقة الوسطى في فرنسا، او الفرنسيون كما يتخيلهم الناس على المسارح الاجنبية . ان جميع هذه المواهب تنمّيها وتبرزها ثياب تفوق في أناقتها ثياب الشاعر ادمون روستان او رئيس الجمهورية بول ديشانيل ، زد على ذلك عصا خيزران وبدلة رسمية سوداء وصدارة غير مألوفة وبنطال مخطط ، وقفّازين بلون الزبدة الطازجة ، وحذاء طويل الساق، كل هذا يضفي على هذا الرشيق المتظرف مهابة كئيبة تجعل وقع الصفعات التي كان يتلقاها اكثر إثارة للضحك .

وقليلاً ما يعتمد المضحك عند ماكس ليندر على المطاردة ، او قذف اقراص معجنات الزبدة ، فقد جلب هذا الممثل الانيق ، الذي تكوّن فنياً في المسارح الحرة ، الى الشاشة مفهوماً جديداً لفن الاضحاك ، وكان اعتماده على شذوذ الحالات ، ودقة الملاحظات النفسية ، واللمحات الاخلاقية الصائبة ، دون أن

---

(١) نسبة الى مدينة بوردو في فرنسا .

يهمل دوماً التأثير العنيف على الجمهور . وكان ماكس ربيب أسرة بورجوازية ، ماجناً ، طيب القلب ، نفّاجاً ، لا يأبه للمال ، دأبه مغازلة الحسان ، وكان هذا الفارس الزير ، صنو الفارس *Lancelot du Lac* يكابد انواع الاختبارات تفرضها عليه سيدات غير رحيمات ، ولكن هذا الرجل الغاسكوني يشبه على الغالب دارتانيان أحد الفرسان الثلاثة في اول شبابه ، بادي الغفلة ، وصل حديثاً الى باريس ممتطياً فرسه الصفراء .

ولم يكن ليندر ، على نقيض منافسيه ، بلهواناً كاملاً ، بل كان يجيد فن الحركات ، ويملك وجهاً معبراً عجيباً ، وكان ينقصه السطح المجسم لكي يصل الى قمة المجد ، ويبسط مظاهر نبوغه التي اتاحت له تفصيل تعبيرات ملامحه . وكان تمثيله عرضة لاغماءات غريبة ، ولولا انقطاع هذه الإيقاعات لاصبحت حيويته مجرد تحريك او هياج محموم ، فالتوقف ضروري بعد كل تأثير أحدث بسرعة . وكان ليندر يكتفي بعقدة تمثيلية واضحة ، شبه خطية ، قابلة للفهم في كل مكان والتي تفسرها عناوين افلامه مثل : «ماكس المقلّد الوسام» و «ماكس المصوّر» و «ماكس الموسيقار» و «ماكس وتدشين التمثال» و «غرام في مزرعة»...

ان بساطة النص السينمائي وتجرد التمثيل عن الزوائد ، والطابع القومي العميق الغالب على النموذج ، كل هذا اكسب الممثل شهرة كونية ، وأجوراً قدرها مائتا ليرة ذهبية في السهرة الواحدة ، وأجراً سنوياً قدره مائتا الف فرنك ذهباً . وعندما كانت صحة ليندر ، التي كانت دوماً رقيقة ، او سفره في الخارج لا يبقيانه بعيداً عن المماثل ، فان تفوقه في كتابة النصوص السينمائية ، وفي الاخراج امكناه من أن يصور فيلماً في كل اسبوع .

ولم يكن التشدد في الانتقاء الصفة الغالبة عليه ، ونحن غير مطلعين جيداً على آثاره العديدة ، ولكي نصدر عليها حكماً نهائياً وجب استخراج الصور السلبية الراقدة في مستودعات شركة باتيه ، واثبتت عمليات السّبر ان الافلام التافهة منها تجاور الآثار الفذة الحقيقية .

ان فيلم « ماكس ضحية شراب الكينا » قائم على الوهم ، ففي هذا الفيلم

يُقْذف ماكس الشديد السكر الى الشارع مُدْرَجاً بغطاء حيث انهضه شرطي محترم ، ثم لا يلبث ماكس ان يستولي على سيف الشرطي فينشر الغطاء ويتلفع به فيصبح لمدة دقيقة مصارع ثيران ؛ ان اناقة الحركة ، وفجاءة التأثير واقتصاد الوسائل ، ورزانة التمثيل وثقته ادخلت مشهداً بُني على التلاعب اللفظي في لغة السوقة الى درجة الكمال ؛ وعندها يتساوى ماكس ليندر وشارلي شابلن ، وتسود الفيلم كله تلك الدقة الاضمارية .

ان « ريكادان » ، الذي كان خصم ماكس ليندر أبعد من أن يساويه ، فان هذا الممثل في مسرح الباليه رويال هجر اسمه الذي عرف بـه في المسرح وهو « شارل برنس » ليطلق على نفسه اسماً آخر عرف في المانيا باسم « موريتز » ، و « تارتوفيني » في ايطاليا ، و « برنز » في روسيا ، و « سالوستينو » في اسبانيا ، و « وايفلس » في انكلترا ، و « الامـير ريكادان » في الشرق . وصوّر ريكادان ، تحت ادارة جورج مونكا الثقيـلة فيلمه الاسبوعي بدقة الموظف المكتبي ، وكان ريكادان ، مثل اندريه ديد ، يمثل ، على نمط الملهاة «فودفيل» ، الشخص المذعور ، والمغفل ، وهو دور يصلـح لذي الأنف الافطس والاسنان الكبيرة المدهوشة ، فقد شوهد إذاً في دور الخاطب ، والمتزوج ، والزوج في الحيـاة الزوجية ، ورب الاسرة ، والمطلق ، والزنجي والفتاة الفاضلة ، والمسايف[1] ، والطبّاخ ، واللص ، ورئيس الجمهورية ، والقاضي العـدل ، ونابليون ، وساندريون ، وضحية الحب ، والرامي المقنّع ، والنائب... وتشعرنا هذه الافلام بعمل السلسلة النمطي .

موت ليـنـدر

وأُنفِرَ[2] مـاكس سنة ١٩١٤ ، واضطر الى العودة للمماثل على اثر اصابته بجرح بليـغ في ساحة القتال ، وكان شارلي شابلن اثناء ذلك قد انزل ماكس ليندر عن عرشه في جميع دور السينما

(١) سايف : بارز بالسيف *Escrimer*

(٢) انفر : دعي للجندية من النفير

في العالم . وكانت شركة « إيساناي » ، الرباعي الاخير في التجمع الاحتكاري اديسون ، قد غضبت على شارلي شابلن لتركه العمل في احد فروعها ، فاستدعت خصمه مــاكس ليندر الى اميركا ، ولكن مرضاً خطيراً ألزمه الفراش بعد أن صوّر فيلمين ، وأبقاه المرض بعيداً عن الشاشة حتى نهاية الحرب . وامتدّ أجل ليندر حتى بعد زوال مجده السينمائي الى سنين عديدة ، ولم يفقــد شيئاً من مواهبه كما تدل على ذلك الافــلام الكبرى التي انجزها في هوليوود وهي : « سبع سنوات شقاء » و « الفارس المحدود » ، او التي انجزها في فيينا مثل « ملك السيرك » ولكن المرض والوهن العصبي اخذا يفتكان به . ومــات وزوجته بصورة مفجعة سنة ١٩٢٥ على اثر نوبة غيرة جنونية .

الفصل السادس

لسينما الشمالية والايطالية

١٩٠٦ — ١٩٢٤

الدانمارك

أسس أول اولسن *Ole Olsen* وهـــو سينمائي سوقي ، سنة ١٩٠٦ شركة صغيرة للانتاج السينمائي عنوانها : *Nordisk* ، وكان اول انتاجها فيلماً عن وقائع حالية اعيد تركيبهـــا . ثم ظهر بعده فيلم « صيد الاسد » وهو اسد حقيقي متقاعد في حديقة الحيوانات، ويقتل هذا الحيوان في مشهد صيد أقيم على شاطىء مزين باشجار النخيل الاصطناعية، ويشهد الجمهور بعد ذلك عملية تقطيع الجثة ، الشديدة في فظاعتها وواقعيتها . ان فيكو لارسن الذي قاد ومثّل هذه المأثرة البطولية توجه بعد ذلك نحو مآسي التاريـــخ والمجتمعات الراقية ، واشرف ، دون ريب ، على انجاز فيلم « رقيق البيضاوات » وهو اول فيلم دانماركي تعدى نجاحه الحدود مؤمنـــاً لهذا الانتاج القومي منافذ واسعة في البلاد السكندنافية والمانيا وأوروبا الوسطى حيث اخذت السينما الايطالية تستولي ايضـــاً على مراكز .

كانت الدانماركية آستا نيلسن اول نجم سينمائي تمتع بشهرة عالميـــة ، ولقبت بدوقة الشمال ، وساره برنار السكندنافية ، وكان الجمهور يسرع لمشاهدة أفلامها

في برلين كما في سان بطرسبورج ، وفي باريس كما في نيويورك ، وكان تمثيلها يدور، في اغلب الاحيان ، حول مآس وقعت في المجتمعات الراقية متابعة في ذلك اسلوب الكاتب الفرنسي بورتو ريش او المؤلفين المسرحيين الألمان ، وكانت هذه المآسي مصحوبة بحوادث الزنا ، والخطيئة ، والجرائم ، والغفران ، والحالات الوجدانية . وكانت الأهواء التي سيطرت على كل شيء قد اتلفت وجه الممثلة ذي الملامح المحددة القليلة القساوة ، على ان وجهها كان شديد التعبير .

ومع الممثلين والممثلات « آستا نيلسن » ، « وأولاف فونس » ، « وبيتي نانسن » ، « وليلي بك ، « وإلزا فروليش » ، « وبسيلاندر » ، « وكلارا بونتوبيدان » ، « وكارول ويت » ، « وأوغستا بلاد ، ولد عالم ، غريب ، لم يعدم قرابة مع عالم الروايات والمآسي الرائجة في اوروبا الوسطى ، فمن مشاهد هذه الافلام مبارزة وقعت بين ضباط في براندبورغ من أجل راقصة على الحبل في حين يصير صاحب الملايين المصاب بفقدان الذاكرة بلهواناً . المهرجون يضحكون بالرغم من حزنهم عند اشتعال النيران في قصر مولاتهم الأميرة . الغجر يخطفون الدوقات ، وتصبح ابنة ملك الفولاذ ملكة الاسلاك الحديدية . وكان يهيمن على هذه الحوادث الغرامية تهديد الكوارث الدائم : سائقون يقتلون زوجاتهم الخائنات وذلك بصدم سياراتهم بالاشجار . بروق تصعق الكونت وعشيقته في قاعة القصر الكبرى . الطاحون تشتعل بالنيران . سهم ناري ينزل الكونت عن صهوة جواده ، ولما فوجيء هذا العاشق بذلك وقع فاقد الوعي على جذع شجرة يقطعها منشار آلي . ينسف قصر صاحب المصرف بالديناميت فيقتل الجميع باستثناء وريثته العمياء . يموت الكونت غريقاً في الرمال المتحركة بعد ان أغوى بنت حارس المنارة . البارونة الحسناء التي اصبحت غطاسة تنجح في وثبتها الخطيرة ، ولكن أباها العجوز يموت ضحية الانفعال الشديد .

وكان اوغوست بلوم اول اختصاصي في مآسي المجتمعات الراقية ، ولكن « اوربان كاد » ، ما لبث ان تفوق عليه في هذا النوع ، في حين اصبح « شنيدلر سورنسن » ، « وألفونس لند » اختصاصيين في مآسي ملاعب السيرك ، على ان

هولجر مادسن الذي ثابر طوال سنين على «رقيق البيضاوات» تفوق على منافسيه بذكائه وتأنقه ونزعته الجمالية وولعه بالصورة الجميلة ، فكان نوعاً من هنري باتاي الشمالي ، وقد عالج موضوعات جريئة او فريدة في نوعهما مثل : « مدمنو المورفين » ، و « محضرو الارواح » ، و «الصداقة الصوفية» ، ولقي فيلمه « حلم أفيوني » الذي منع عرضه في الدانمارك نجاحاً هائلاً في الولايات المتحدة ، وكان هولجر مادسن يستعمل سنة ١٩١٤ حركات آلات التصوير ويغير زوايا التصوير في التزيين ذاته ، وبهذا تفوق على غريفيث بسبقه تطور اللغة السينمائية بعشر سنوات .

وهكذا ولد عالم يعيش فيه عاطلون ، وخدم ، وبلهوانيون ، عالم خارج عن العالم ، عالم مهدد دوماً بالكوارث الشبه كونية . ان السينما الدانماركية خططت مسبقاً لعالم هوليوود الذي وجب عليه تقديم أذاقين لا غنى عنهما : المرأة المشؤومة ، والقبلة . كانت هذه المرأة المشؤومة تجوس ، منذ ظهور الرومنتيكية خلال الادب ، الغث منه والسمين على السواء ، الى ان عثر عليها الايطاليون منذ ١٩٠٨ ليحملوها بصورة طارئة الى الشاشة ، ولكن الدانماركيين صنعوا منها مخلوقاً سينمائياً نموذجياً لقبوه المرأة المشؤومة *Vamp*[1] ، وبلغت شعبية هذا المخلوق الدانماركي النموذجي سنة ١٩١٤ حداً جعل الممثلة تيودوسيا غودمان تكيف هذا النموذج الجديد والحياة الاميركية باتخاذها لنفسها اسماً مستعاراً ذا توافق صوتي دانماركي هو : تيدا بارا .

وليست « النهاية السعيدة » في الافلام اختراعاً دانماركياً ففي بلاد « هملت » يفضل الناس النهايات المفجعة التي تتكدس فيها الجثث .

وتطورت السينما الدانماركية عشية الحرب ، فقد مل الناس مشاهد الارستقراطيين والبلهوانيين ، غير ان الكوارث ازدادت بنسب هائلة ، فقد أعاد اوغوست بلوم في الممثل تركيب غرق الباخرة تيتانيك من اجل فيلم

---

(١) كلمة انكليزية معناها الممثلة السينمائية التي تمثل دور المرأة المشؤومة .

عنوانـــه اطلنتيس (وهو موضوع متداول منذئذ) ، وكان النص السينمائي مقتبساً من رواية مشهورة للكاتب الالماني جرهارد هوبتمان .

كارل درير

وتعددت ، بتـأثير النفوذ الفرنسي ، الروايات البوليسية المعقدة والغريبة ، وهي ، بصورة عامة ، من اقتبـــاس أولاف فونس ؛ واقتبس كارل درير الرواية الصحفية المسلسلة « القبر الهندي » لمؤلفها بول لندهوس ، واشرف على الفيلم اثناء الحرب اوغستوس بلوم الذي أنهى يومئذ حياته المهنية . وكان من خلفائه : جورج شنيفوكت في فيلمه « يد الهيكل العظمي» ١٩١٥ ، ويخرج شنيفوكت دوماً والى يومنا هذا أفلاماً في النروج . ومنهم ا. و. ساندبرج الذي اقتبس بعد ١٩١٨ جزءاً من آثار الروائي شارل ديكنز ، كما انتج أفلامـــاً في جميع انحاء اوروبا الى عشية موته سنة ١٩٣٧ ، ومنهم : لو لوريتزن الذي هجر في وقت مبكر الاسرار البوليسية وانتقل الى الأفـلام الهزلية واصبح مخرجـــاً عند شكنستروم ومادسن المعروفين منذ ١٩١٩ بلقب *Doublepatte et Patachou* ، ولقي هذان المخرجان نجاحاً دام حتى ظهور السينما الناطقة عندما انتزع منهما « ستان لوريل » و « أوليفر هاردي » عملهما .

وعمل إعلان الحرب على تسارع الاندفاع الدانماركي، فأخذت أوروبا الوسطى تتخاطف أفلام شركة *Nordisk* ممّا عوّض ، بشكل واسع ، عليها مقاطعة بلاد الحلفاء لها وأشرف بلوم على فيلم عنوانه «مع الوطن »، فردّ عليه هولجر مادسن بفيلم عنوانه « السلام الأبدي » حيث نرى فيه ممرضة ذات صليب أحمر كبير تبشّر بالتآخي بين الضباط ورجال الدبلوماسية ؛ وفي أثناء ذلك اخذت بدعة الغرائب تشعر في كوبنهاغن بظهور « المذهب التعبيري الالماني » . إن « بنجامان كريستنسن » الممثل الذي صار منجزاً ، والذي بدأ عمـله السينمائي قبل الحرب برواية بوليسية عنوانهـــا : « إكس الخفي » انجز سنة ١٩١٦ أثره الفذ الاول « ليلة الميلاد » .

أصبحت أيام السينما الدانماركية معدودة، فإن آستا نيلسن و «أوربان كاد»،

يقطنان منذ زمن طويـــل برلين ، ويصور اولاف فونس سنة ١٩١٥ مجموعته في الوقت الذي كان « فالدمار بسيلاندر » يلفظ انفاسه الاخـيرة ، وكانت الصناعة الالمـــانية الضخمة قد اخذت في انشاء المماثل الهائلة في مدينتي مونيخ وبرلين .

وتفرّق أرباب السينما الدانماركية بعد سنة ١٩١٨ فظلّ ساندريك ولوريتزن ينتجان وحدهما ، وهاجر شفيفوكت الى النروج ، كما هـاجر كارل دريير بعد بدئه في الاخراج بفيلم «الرئيس» و «ورقات كتاب الشيطان» الى السويد حيث لقي هناك بنجامان كريستنسن .

السويد

كان للسينما الدانماركية في السويد ، بادىء بدء ، تأثـــير عميق ، وكانت الشركة الرئيسية *Svenska* قد أسسها سنة ١٩٠٩ « شارل ماكنوسن » بغيـــة استثمار طريقة سينمائية صوتية ، وبعد أن انتجت الشركة هزلية غنائية *Opérette* عنوانها : « أناس من فارملاند » وكان أول أفلامها الناجحة فيلماً صامتاً عنوانه : « المهاجرة » لِـ « موك لِندن » مـع « إيفان هيدكفيست » ، وفي سنة ١٩١٢ تعاقد ماكنوسن مع ممثلين للعمل كمنجزين وهما : « سوجوستروم » و « ستيللر » .

موريتز ستيللر

بدأ ستيللر عمله السينمائي بفيلم بوليسي «الاقنعة السوداء» تمثيل الممثلة الدانماركية « ليلى بك » التي اشتهرت على أثر نجاح فيلم « مدمنو المورفين » ، ومثل فيه سوجستروم دور صاحب المصرف الذي فارق عشيقته لولا ، الراقصة على الحبل ، لكي يصبح فيما بعد رئيساً لتجمع احتكاري دولي ، ودأبَ خصومه على ارسال المرأة المشؤومة ليديا بغية افتتانه ، فجرته الى كمين وسجنته في الطابق السادس ، على ان لولا اليقظة انقذت عشيقها وحملته على كتفيها مجتازةً الشارع على حبل مشدود .

وبعد أن قلد السويديون موضوعات أفلام دانماركية التفتوا ، في وقت مبكر ،

نحو الموضوعات القومية ، في حين كان ستيللر وسوجستروم يكونان ممثلين سينمائيين مرشحين لارتقاء سدة المجـــد امثال : « كارين مولاندر » و « إديث اراستوف »، و « لارس هانسون »، و « كوستا إيكمان »، و « جردا آلمروت »، و « ريشارد لوند » ... الخ .

وبدأت طرافـة السينما السويدية في الظهور قبل ١٩١٤ في فيلم « نزاعات حدود » لستيللر ، وفي فيلم *Ingeborg Holm* حيث هاجم فيـه سوجوستروم مؤسسات الاحسان ، ولعله يسود فيلم « الاضراب » *La Grève* الذي انتجه في الوقت ذاته ، شبه طابع اجتماعي ، على ان هـــذه المشاغل الاجتماعية لم تكن سائدة بصورة لاحقة في آثاره .

كان الفيلم « مغامرة المهندس ليبل الغريبة » (١٩١٦) فرصـة للممثل سوجوستروم للقيـــام بدور مزدوج في احد أفلامه ، ودهش الناس حوالي سنة ١٩٤٥ من شكل هذه القصة البوليسية لأنها تتوافق والمشاغل السائدة عند بعض مؤلفي النصوص السينمائية ، وامكن بواسطة «العودة الى الوراء» المتتابعة مشاهدة حادثة بذاتهـا على ضوء إثارات متعددة ، ومن خلال حكايات مختلف الشهود في قضية المهندس ليبل .

على ان فيلم « المهندس ليبل » لا يساوي في الاجادة فيلم *Terje Vingen* المقتبس عن إبسن ، ولا فيلم « بنت الترباء[١] » المقتبس عن سلمى لاجرلوف ولا ، بصورة خاصـــة ، « المحكومون » المقتبس عن المؤلف الإيسلندي « سيكورجونسون » .

ويعتقد الناقد الفرنسي موسيناك ان السويديين « لا يقلون طرافة ، ولكنها طرافة واعية ، عن طرافة الاميركيين اللاواعية في افلام العهد الزاهر – واعني سنة ١٩١٦ – » .

ان عرض فيلم « المحكومون » مثـال عن اسلوب ، ففي الصور الاولى من

---

(١) الترباء : مناجم التراب الفحمي .

الفيلم توحي جبال ايسلنده ، وبدون اصرار ظاهر ، بوجود حقيقي ينبعث منه المتشرد الذي يمثل دوره سوجوستروم، فإن المزرعة التي سيمشق صاحبتها الفنية اديث اراستوف ، بديعة في تزيينها والطريقة التي حددت فيها إقامة الاشخاص، فليس ثمة انقطاع بين المنظر الطبيعي وأبنية الممثل (ستوديو) ، واستطاع سوجوستروم ، عندما دلنا على مزرعة ايسلندية في مجتمع بدائي أبيسي[1] ، ان يفسر بواسطة التزيين واللباس دور صاحبة المزرعة ، ودور الخدم ، ومظاهر الثراء ، وهيمنة الملاك ، والصنعة اليدوية العائلية ، دون ان يعيق هذا العرض الاجتماعي ، الذي اعقب وصف البيئة الطبيعية ، تقدم العمل المسرحي والنفسي. ولجأ العاشقان فيما بعد الى الجبال التي ظلت تسيطر بوجودها الدائم على حركة التمثيل ، وعند الحل ينمحي كل شيء امام الهوى الذي يخلق التضاد بين الرجل والمرأة ، وهنا يزول المنظر الطبيعي ليحل مكانه تزيين بسيط لكوخ ، والمهم وجود الناس دون سواهم هنا ، ولم يسبق ان استعملت اللغة السينمائية بمثل هذا العلم .

وشرع المنجز بعد ذلك في اقتباس رواية كبرى لسلمى لاجرلوف « اورشليم في داليكارلي[2] مستعملاً لغايات فنية طريقة « الفصول » فأتم بذلك ثلاثة أفلام كبيرة : « حياة الاجداد » وهو ذو فصلين ، و « الساعة المكسورة » ، ثم انقطعت بعدئذ المجموعة .

العربة الشبح

ان فيلم « العربة الشبح » الذي اتمه سوجوستروم بعد فيلم « دير ساندومير » المقتبس عن كريلبارزير هو اكثر افلامه شهرة، ولكنه ليس اكثرها كمالاً؛ ان الطباعة المتراكبة التي حققها جوليوس جانزون عنصر اساسي في نجاح فيلم « العربة الشبح » ؛ تلك العربة التي لا تدرك

---

(١) الأبيسية (أب + سيادة) نظام يسود فيه الاب في الاسرة *Patriarcat* كما ان الاموسية (أم + سيادة) نظام تسود فيه الام *Matriarcat* .

(٢) داليكارلي : منطقة في السويد الوسطى بين النروج وخليج بوتني .

باللمس والسائرة بهمة لا تهدأ على الطرق الضبابية حيث يظل ارتداد موج المحيط لازمة أخاذة .

ومن جهة ثانية ، فان سائق الموت الذي يبغي بديلاً عنه رجلاً مات في الخطيئة عشية عيد القديس سيلفستر ، وعذراء تقية مسلولة تعشق عن غير وعي سكيراً متقدماً في السن ، وتبشير صاخب على طريقة جيش السلام المقدم كحل للشفاء البشري ، او اتهام موجه الى الحانات ومرتاديها ، كل هذا يشكل تكويناً يصعب تحمله بالرغم من ان سوجوستروم أفاد بمهارة من عقدة الرواية باستعماله حكايات متتابعة أتاحت له - كما في فيلم المهندس ليبل - اعطاء الحكايات بصورة متتابعة نغمة ثلاثة او اربعة شهود مختلفين هذا مع قطعه توقيت الحوادث باستعمال « العودة الى الوراء » بانتظام ، وهذا نوع من الحكايات آت من الادب .

وفي فيلم « اختبار النار » يعالج سوجوستروم، مشدداً التعبير عن صوفيته ، قصة شعوذة لا تعدم قرابة مع فيلم « يوم غضب » الذي حاول دريير انجازه بعد عشرين سنة ، ثم ما لبث سوجوستروم ان ضاع في متاهة الادب الاجنبي التافه بفيلمه « البيت المطوق » المقتبس عن المؤلف الفرنسي بيير فرونديه وبعد هذا الاخفاق هجر سوجوستروم السويد .

ان سوجوستروم يدهشنا بقوته القليلة الثقل وسلطته ، وذكورته .

اما ستيللر فهو حساس ، متأنق ، غير قابل للتأثر بالنفوذ ، وفيه أنوثة تقريباً ، ولكنه يرتفع الى مستوى الشاعرية العالي العميق بفضل حسه التشكيلي الكامل .

ان القسم الاول من حياته الفنية يسيطر عليه التأثير الدانماركي ، الواضح ايضاً في أثره الفذ *Wolo* الذي تجري وقائعه في دخائل صالة أوبرا كبرى ، وبعد ان جرب نفسه في المسلاة النفسية الخفيفة بفيلمين مثلهما سوجوستروم وهما : « احسن افلام توماس كريال » ، و « مولوده الاول » وصل ستيللر الى الاوج بفيلم مقتبس عن سلمى لاجرلوف « كنزآرن » وفيه يظهر الثلج والشتاء وباخرة محاصرة بالجليد ، وهي مشاهد تسيطر على اثر جعل فيه ستيللر ، اكثر

من استاذه سوجوستروم ، من التزيين احد العناصر العاملة في القصـة التي يسيطر على مجموعها كما يقول موسيناك . ويقول الناقد موسيناك ايضاً في ملاحظة يمكن تطبيقهـا على فيلم « كنز آرن » او سواه من الآثار الفذة في السينما السويدية :
« فبأي قوة فريدة استعمل فيها التزيين على هذه الشاكلة حتى يبرز طابع مشهد ويفسر او يكمل حركة او تعبيراً ، او يكشف الغطاء عن نفسية مأساة ، لقـد أتعب الايطاليون عيوننا بسخائهم المبهر وغير النافع بالمناظر الجميلة ، امـا السويديون الذين عملوا بعد الاميركان وبصورة اكثر وثوقاً فقد جاؤوا في الوقت المناسب لاعادة التوازن » .

ان نهاية فيلم « كنز آرن » مشهورة : موكب جنازة يسير على الجليد الذي حوصرت فيـه الباخرة المتجمدة التي شكلت لازمة الفيلم ؛ فالميت مسجى مكشوف الوجه ،يحمل النعش ستة اشخاص متلفعين بقماش ابيض كالتماثيل تتبعهم تعرجات موكب الجنـازة السوداء . والتقط المشهد المرئي من فوق بتصويب المصورة من أعلى؛ان سحره التشكيلي الأخاذ يبشر بظهور فيلمي *Nibelungen*: وايفان الهائل .

ان فيلم « بين التيارات المائيـة » الذي خلف فيلم « كنز آرن » لا يساوي فيلم « الامواج المتلاطمة » الذي سبقه في الظهور ، والذي غلب عليـه غرام ليلبيل ابسن ولارس هانسون النضير . ان فيلم « نحو السعادة » متأثر بمـآسي المجتمعات الراقية الدانماركية ذوات الاخراج الواسع والتوسع في الترف الذي اضفته عليهـا هوليوود . ان هذا النجاح الخارق في مسلاة الصالونات ذات الاشخاص الاربعة قد أثر فيما بعد بعمق في لوبتش وسيسيل ب. دي ميل .

وكان ستيلر على حق في العودة الى موضوع قومي بفيلم « عزبة الاشراف » المقتبس عن سلمى لاجرلوف ، ويدور الموضوع حول آخر وريث لأسرة شريفة منهارة اراد الاثراء بتجارة الاوعال من اجل غرامه باحدى لاعبات السيرك .

إن مشهد وصول البلهوانيين الى ساحة القصر ذو روعة وسذاجة ذكرى الطفولة ، هذا بالرغم من أنها أفسدت قليلاً بمنظر مثقل جداً لممثلين متقدمين في

السن ، ويرتفع العمل في فصل الوعول الى مستوى الملحمة. ويبدأ المقطع ببساطة الفيلم الوثائقي ودقته المقنعة ؛ ثم تتعقد المأساة آخذة في التقدم وموفقة في تكامل مثالي بين تسارع التركيب والتمثيل ، ثم ينتقل ستيللر بعد ذلك بمهارة نادرة في عمليات الانتقال ، من الواقعية الى الصوفيـــة الشعرية قطبي الرحى في السينما السويدية ، ويترك البطل كميت في الثلج حيث يثور جنونه . إن الحركة البطيئة لرأس الوعل المطروح تدخلنا في مجال شبه سحري ، ثم تعيدنا حاشية سينمائية[1] الى غرف العزبة القديمة حيث ترقـــد البلهوانة الشابة ، ثم ينفتح الجدار ، وفي وسط اشجار الصنوبر التي عصف بها الثلج، تتقدم عربة زاحفة تجرها دببة سمراء حـــاملة « سيدة الاحزان » ، وهي عجوز قبيحة ساخرة متلفعة بحجب سوداء ذوات ثنيات ملزوزة كأنها مبتلة بالمــــاء ، وترفع العجوز الغطاء مظهرة اسيرها المكبّل ، البطل الهائم المجنون ، ثم لا يلبث ان ينزلق هذا على السرير مختفياً في عالم الليل والاحلام !

ولم يصل ستيللر الى امثال هذه القمم في فيلمه « اسطورة كوستا برلنك » وهو أثر طويل نوعاً ما وأرْوَب[2]، فهو بمثابة انشودة البجعة للفن السويدي ، ومما جعله اكثر تأثيراً في النفوس وجود ، الى جـــانب الممثل الكبير لارس هانسون ، الممثلة الجميلة جداً والمبتدئة النضرة جداً « غريتا غاربو » .

ممثلة مبتدئة : غريتا غـاربو

وإذا سيطر سوجوستروم وستيللر من علٍ عـــلى المدرسة السويدية فانهما لم يكونا الوحيدين اللذين عمـلا على اشهارها ، فان « إيفان هيدكفيست » اشتهر ايضاً في عدة هزليات اخلاقية اطيفة مثل : « بنت الطلاب » و « زواج جوجو » ؛ وأشرف « جون. و. برونيوس » بعد فيلم « الطاحونة المحترقة » على أفـــلام : « القطة ذات الحـــذاء » و « جنيّة سولباكن الصغيرة » ، و « قساوة نفس »

---

(١) *Sous - titre* .

(٢) الاروب : الحيران فاتر النفس او خاثر البدن .

و « شارل الثاني عشر » ، وأنهى « مولاندر » مع فيلم « الملاعين » ثلاثية « من اورشليم الى داليكارلي » التي لم يتمها سوجوستروم .

وفي سنة ١٩٢٠ برقت السينما السويدية بوميض بلغ من حدته أن جلب الى ستوكهولم الدانماركيين بنجهان كريستنسن وكارل درير .

وأتمّ كريستنسن رائعته في استوكهولم بفيلمه الصاخب « شعوذة على مر العصور » المقتبس مباشرة من الأدب القانوني الغزير في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولم يتراجع امام أي شيء فقد عرض في فيلمه مشاهد مواليد صغار القوا في مياه تغلي في القدور ، وصدور عجائز ذابلة اطبقت عليها كاشات رجال محاكم التفتيش ، ورهبان سلطت عليهم وساوس الدعارة ، وساحرات شابات يتلاقحن مع شياطين قباح ، وكما هي الحال عند « بروكل » او « كالو » الذي استوحى كريستنسن منه ، فان الفن يغير معالم الجزئيات التي لولاه لأثارت الاشمئزاز في نفوس النظارة . إن دقة التأطير تبشر بفيلم « آلام جان دارك » .

إن هذا القدر من الآثار الفذة وهب شهرة عالمية لأفلام بلاد اقل سكانا من مدينة نيويورك وحدها ، كما ان دور السينما فيها اقل عدداً من تلك الموجودة في مدينتي بتسبرج وسنسناتي ، على أن استقبال النقاد في فرنسا وانكلترا لفيلمي « المحكومون » و « كنز آرن » كأثرين فذين لم يكن كافياً لبلوغ السينما السويدية الجمهور الواسع ، فان الجمهور الذي كان يتحمس حينئذ « لفيربانكس » او « هيا كاوا » كان يجهل اسم سوجوستروم .

وكان يبدو ان « ماكنوسن» كان يخشى ان يسيء الطابع القومي الغالب على افلام شركة « سفانسكا » الى شعبيتها فاتجه لذلك نحو الانتاج « الدولي » الذي نجح فيه ستيللر وحده بفيلمه « نحو السعادة » ، ولكن هذا التيار الجديد خيّب آمال النقاد والمفكرين دون أن يستحوذ على الجمهور الواسع ؛ فان المنافسات الاميركية والالمانية المتزايدة أدت الى نشوب أزمة اوقفت الانتاج السويدي تقريباً ، فرحل كريستنسن ودرير الى برلين ، وهاجر مولانور الى فنلندا ، وهكذا نظمت هجرة جماعية الى اميركا .

اما سوجوستروم فقد جذبه الى اميركا عقد مجزأ ، وتبعه عـلى الاثر ستيللر ، وغريتا غاربو ، ولارس هانس وكريستنسن ، وفي الوقت الذي أخـذ هؤلاء الاربعة السويديون الكبار يزاولون في هوليوود مهناً مختلفة اختفى اسم شركة « سفانسكا » عن اسماع النـاس ، واستطاعت هوليوود بحركة خفيفة القضاء عـلى خصم في حالة الكمون فربحت بهذه العملية احد العناصر المرجحة الأساسية ألا وهو الممثلة الإلهية : غريتا غاربو !

ايطاليا

كان « فيلوتيو ألبيريني » أول من سجل في ايطاليا سنة ١٨٩٦ اختراع آلة تصوير سينمائي؛ وأدار المذكور اول اخراج ذي تشخيص واسع في فيلم عنوانه : « الاستيلاء على روما » (١٩٠٥) معيداً تشكيل حوادث ١٨٧٠ ، وحققت الشركة الصغيرة التي أسسها أرباحاً طائلة بعرضها مناظر عن « زلزال مسينا » ثم اتخذت الشركة اسم « سينيس » .

وكانت إيطاليا التي لم يكن لها أي تقليد سينمائي قد جذبت بواسطة العقود الاختصاصيين الفرنسيين امثـال : « غاستون فيل » ، و « ليبين » ، والممثل الهزلي « اندريه ديد » .

وتمت مراحل السينما الايطالية الثلاثة في نمو مفاجىء ، وبنجاح يـكاد لا يصدق، وانحطاط صاعق، وبدأ اندفاع هذه السينما في فيلم « آخر ايام بومبيي» اكثر منه في فيلم « الاستيلاء عـلى روما » ، واعتبر الفيلم الاول الذي انجزه « لويجي ماكجي » وصوّره « ارتورو أومينا » لحساب « امبروزيو » أثراً فذاً في السينما الايطالية .

إن أولى الافلام الايطالية الكبرى الناجحة افلام هزلية وممثلوها فرنسيون هم : « مارسيل فابر » ، و « فرديناند غيوم » ، و « اندريه ديد » ... الخ.

واستقر رواج الاخراج الكبير بفضل سهولة استعمال التزيينـات الطبيعية ، واستمرار فكرة أمجاد رومـا القديمة وسهولة تجنيد المشخصين في بلد كثيف

السكان كإيطاليا الذين تنقص تكاليفهم ثلاث او اربع مرات عنهـا في فرنسا .
ولم تقف إيطاليا عند حد بذخ روما القديمة ، بـل اقتبست من آثار هوميروس ودانتي ، واسكندر دوماس الأب والإبن ، وتاس ، وشكسبير ، وشيلر ، ومنزوني ، وفيكتوريان ساردو ، والتوراة ، وبونسون دو تراي ، وفي الوقت ذاته من بولوير ليتون او سيانكويتز ، وهكذا استعرض التاريـخ كله من أيام اليونان القديمة الى حرب التحرير .

وبدأ الاندفاع الفني في الانتاج الايطالي حوالي سنة ١٩١٢ ، فصور امبروزيو اول فيلم من افلام « كو فاديس[1] » ، ثم شرع كوازوني في صنع فيلم «اورشليم المحررة » واشرف باشكوالي على فيلم عنوانـه : « سبارتاكوس » ، كما اشرف يوسيب دي ليكورو لحساب شركـة ميلانو على فيلم « الاوديسه والجحيم » ، وكان هذا الممثل الذي قام بدور الكونت اوغولان قد استوحى دوره من صور غوستاف دوره الرومانتيكية ؛ ففي تزيين من الصخور حيث تتصاعد أدخنـة ابدية ، ووسط اضواء مغبشة ومتعاكسة يتلوى مئات الرجال العراة ، وثمة تلوين ماهر يزيد في القيمة الفنية لأثر ثبتت عظمته .

وفي الوقت ذاته تصدى المهندس باسترونه الذي اتخذ لنفسه اسمـاً مستعاراً هو بييرو فوسكو ، بعد ان اشرف من علٍ على عدة افلام مأساوية وهزليـة لحساب شركة *Itala* للاخراجات الكبرى بفيلم « سقوط طروادة » وبنى من اجله اسوار مدينة ، كما بنى حصانـاً هائلاً ، وعبأ مئات من المشخصين حول الزوج المثالي : ماري كليو تارلاريني ولويجي كابوزي .

ان النجاح الدولي الكبير الذي لقيه « سقوط طروادة » انتهى باطلاق مد الافلام الرومانية التي اشعرنا بهـا في وقت مبكر مثل فيلم « يوليوس قيصر » لباشكوالي ، وفيلم « ميسالين » لغوازوني ، و «عبيد قرطاجنة » لامبروزيو .

---

(١) كو فاديس : عنوان رواية للكاتب البولوني سيانكويز (١٨٩٥) جرت حوادثها في عهد الطاغية نيرون ووصفت فيها بدقة اضطهادات المسيحيين وتعذيبهم .

هذا ولم تهمل الموضوعات المعاصرة او موضوعات القرن التاسع عشر ، مما جعل لويجي ماكجي يصيب نجاحاً كبيراً بفيلمه « اعراس الذهب » وهو حكاية عن حروب الاستقلال ، والذي صار ايضاً بعد سنتين موضوع فيلمه « قنديل الجد » .

وكان أثر بولوير ليتون « آخر ايام بومبيي » قد فقد منذ زمن بعيد حقوق التأليف والاقتباس والتقليد فطبع ارتورو امبروزيو نسخة جديدة مصورة سينمائياً عن الرواية المشهورة ، فكان الفيلم الاول الذي تجاوزت تكاليف انتاجه مليون فرنك ذهباً .

ولم يلبث هذا السخاء ان تجاوزته شركة *Cinès* في نسختها العظيمة عن « كوفاديس» الذي اشرف عليه كوازوني ، وفي هذا الفيلم تظهر مشاهد حريق روما والقاء المسيحيين للأسود والشعل الجسدية في الحدائق الامبراطورية ، والولائم الرومانية ، ولم يدخر القائمون على الفيلم وسعاً في استخدام أي شيء مثل « نيرون الماكر » ، ونيرون المتوج بالورد يقتصد في الحمام وهي مشاهد اجمع العالم كله على الاعجاب بها ، واعتبر الفيلم في كل مكان أثراً فنياً رائعاً ، وكان في مستوى صحيح لرواية سيانكويز .

اما فيلم «لاكابيريا» الذي انجزه بعد ذلك بقليل بييرو فوسكو فاكثر قيمة ، واعتبر حدثاً في تاريخ السينما .

ووقع النص السينمائي للفيلم الشاعر غبريل دانتزيو بالرغم من ان فوسكو باسترونه كتبه بأكمله ، وحكاية الفيلم غاية في التعقيد ، كما ان تقطيعه يدل على تصعب ماهر ، فان الحرية السينمائية التي كان ينقل فيها المتفرج عبر المكان والزمان لم تكن الا لتؤثر بغريفث .

تقنية المصورة

وبنيت التزيينات الضخمة من أجل « كابيريا » وتبعاً لعادة سادت في إيطاليا لم يكن يصنع التزيين من أقمشة ممدودة على هيكل خشبي أو حديدي حسب طريقة ميلييس ، بل كان بناء

مشيداً مطيناً ذا اتساع كبير ، فثمة تلبيسات لمّاعة تقلد فسيفساء الارض وهذا كله يشعر بالطريقة التي بالغت ، فيما بعد ، هوليوود في استعمالهـا ، وقد كان للتوسع في التزيينات والتشخيص أثر في التصوير فاستعمل الاسباني « سكوندو دي شومون » ، المصور المناهض لشركة باتيه ، طريقة مجهولة في المماثـل « ستوديوهات » ، فان الآلة المصوّرة المركبة على مجَرّ تنتقل موازية للتزيين مما يؤدي الي اظهار اهمية هـذا بشكل أجود ، وذلك بخلق الاحساس بالنافر ، ويحدث في بعض الاحيان ان الآلة المصورة بعد ان تظهر مشهداً في ابعد حدود اتساعه تتجه الى ابطال الفيلم فتعزلهم ضمن سطح اكثر تجسيماً ، او تبتعد عنهم ، وسجل باسترونه طريقة اخترعها ، او كان على الاقـل من طبّقها في الممثّل . وسبقت إيطاليا في استعمالها الفني للمصوّرة بقية الأمم وفي مقدمتها أميركا .

واستعمل باسترونه ايضاً في فيلمه الضوء الاصطناعي لغـايات جمالية ، فان الضوء الكهربائي الذي كان الى ذلك الحين بديلاً عن الضوء الشمسي ، قد افاد في الاضاءة الخلفية والجـانبية ، فمنظر ارخميدس يحرق الاسطول الروماني يُرى مجسماً ، وثمـة ضوء مصوَّب من تحت يشكل بقوة وجهاً ملتحياً ، ذلك الوجه الذي أبى فوسكو تنكيره بأدوات مستعارة ، وهكذا فان نزعـة الواقعية تسيطر على فيـلم حيث يتعاقب فيه ، دون اصطدام ، الممثّل والهواء الطلق ؛ إن التزيين قد أُحسن استعماله في اجتياز هنيبال مضيق جبال الألب حيث انتشر على المنحدرات الثلجية تشخيص واسع بفرسانه وَفيَلته .

وحوى فيلم « كابيريا » بدون شك ، عدة مناظر مؤثرة كالمعارك والحرائق وتدمير الاسطول الرومـاني وبخاصة تضحية الاطفال في معبد بَعْل الذي كتب الموسيقار « ألدبراندو بيزتي » خصيصاً لها « سيمفونية النار » .

وقد حرص الشاعر « دانزيو » على كتابة حواشي الفيلم الذي وقعه ، وقـد تثير هذه الحواشي المنتفخة والخطابية في يومنا هذا الضحك ، ولم يكن هـذا التنفخ قاعدة عند الممثلين فان نجوم الفيلم «ايتاليا ألميرانته» ، و «ليديا كوارنتا» ، و « امبرتو موزاتو » وكلهم مشهور ، كانوا يلفظون الكلام جيـداً في أغلب

الاحيان ، على ان نجاح فيلم « كابيريا » مرده الى احد حمّالي مرفأ «جنوى» وهو عمـــلاق ذو قوة هركولية يدعى « بارتولوميو باكانو » الذي مثل برزانة دور « ماسيست » فأخذت مجموعة ماسيست تتتابع طوال سنين عديدة .

إن الأصداء التي احدثها فيلم « كابيريا » لعظيمة ، حتى انه غطّى على فيلم اكثر اهمية منه لم يتح له ان يتجاوز الحدود هو: «ضائع وسط الظلام» (١٩١٤)، الذي اخرجه « نينو مارتوغليو » لحساب شركة لم يطل وجودها « مورغانا » ، وينتسب فيلم « ضائع في الظلام » الى تقليد واقعي لم يكن غائباً دوماً عن السينما الايطالية ، هـذا بالرغم من التنفخ الغالب على انواع الاخراج الروماني ؛ ولعل لواقعية الفيلم الفرنسي أثراً في ايطاليا انتقل اليها بواسطة « دنيزو » مثلاً الذي انجز في ميلانو فيلم « المشوّه » وهي مأساة شعبية ، كما يتصورها زكا وهوزه ، وهذا الفيلم مدين بالشيء الكثير الى المدرسة النابولية اكثر منهـــا الى المدارس الاجنبية فهو مقتبس عن أثر فذ ألفه الكاتب « روبيرتو براكو » .

ولكي يتمكن فيلم « ضائع في الظــلام » من عرض طبقتين في المجتمع في آن واحد ، عمـد اصحابه الى استعمال ، التركيب المتباين الذي استعمله غريفث بصورة واسعة ، فان حوادث الفيلم تجري في وقت واحد في قصور الثري دوق دي فالنزا وفي اكواخ نابولي التي يقطنها المتسولون والعمال،وقد أعاد وصف البيئة الفقيرة بعض الملامح الى مدينة نابولي في ذلك الزمن مثل بعض انواع الخرافات ، والسحب « اليانصيب » والازقة الحقيرة ، والمقاهي ، والثأر والاحترام التطيري لطبقة الاشراف .

وقـــام بأداء الادوار ممثلون من الدرجة الأولى امثال : الممثل الكبير « جيوفاني كراسو » – صديق ماكسيم غوركي – الذي مثـــل دور الأعمى ، والممثلة الرائعة فيرجينيـــا بالستيري التي مثلت دور الفتاة المفتونة ، و « ديلو لومباردي » الذي مثل دور دوق دي فالنزا ، و « ماريا كارمي » عشيقته .

وبشر هذا الفيلم بظهور غريفث بل « بودوفكين » .

إن الواقعية ، او بكلمة أصح ، « الصدقية[1] » هي ايضاً الطابع الغالب على افلام « نينو مارتوغليو » الكبرى مثل : « تيريز راكان » المقتبس من رواية لإميل زولا ، كما أن هذه الصدقية ليست غريبة عن فيلم « قصة بييرو » المقتبسة عن « بلدسار نكرومي » .

وأخذت مآسي المجتمعات الراقية ابتداء من سنة ١٩١٤ في احتلال مكان الصدارة في عمليات الاخراج التاريخي ، فقد بدأ عهد ادخال مغنية مشهورة في الفيلم في الظهور « ديفا »[2] وكانت النصوص السينمائية في ذلك العهد مدينة كثيراً لروايات دانزيو ذات الاسلوب الكلامي المفخّم ، وفي المسرح لروايات « هانري باتاي » . وصوّر بييرو فوسكو بعد فيلم « كابيريا » فيلم « النار » وهي مأساة ذات شخصين وعنوان دانزي ، ومثل الفيلم « فيبو ماري وبينا بنشللي » المتنكرة بشكل غريب في زي طير ليلي ، إن كلامها المفخم واشاراتها وحالاتها النفسية تبدو لنا اليوم مضحكة اكثر منها محزنة . واصبحت السينما منذئذ تدار من قبل النجوم ، وتعدت الاجور في الفيلم الواحد قبل ١٩١٤ مائة الف فرنك ذهباً ، ولم تغدُ الافلام التي تكلف مليونين او ثلاثة ملايين أمراً استثنائياً .

وكان ثمة دعاوة ضخمة تزمر باسم النجوم الايطاليين امثال: ايتاليا ألميرانته، مانزيني ، ليدا بورللي ، ليديا وليتيزيا كوارنتا ، وماريا جاكوبيني ، وجيوفانا تربيللي كونزاليس ، وماري كليوتارلاريني ، وفرانسيسكا بيرتيني ، وهسبيريا ولينا كافاليري ، وكاللي سامبوشيني وكلهن نساء جميلات ذوات ملامح نبيلة يحركن عالياً ايديهن الشبيهة بأيدي التماثيل . ومن الممثلين : ماريو بونارد ،

---

(١) *Vérisme* : اسم اطلق في إيطاليا على المدرسة الادبية والموسيقية التي تطالب، شأن المدرسة الواقعية في فرنسا ، حتى تمثيل الحقيقة كاملة . (المعرب)

(٢) ديفا : كلمة إيطالية ومعناها مغنية مشهورة . (المعرب)

والبرتو كابوزي، وايتوره برتي، واميليو شيونه، وفيبو ماري ، وامبرتو موزاتي، وآمليتو نوفللي وكلهم يقابلونهن في التمثيل .

احتضار السينما الايطالية

وغـــدا منذئذ وجود مغنية مشهورة في الفيلم يفوق في أهميته النص السينمائي ذاتـه ، او وجود مشاهد مؤثرة في الفيلم . ولما وثقت الممثلات من قيمتهن ألحقن مؤلفي النصوص والمنجزين بشركة الانتاج ، كما حدث تمامـــاً في زمن « نانا » ، فان الرأسماليين يفلسون من اجل الممثلات ، والمراهقين ينتحرون عـــلى ابوابهن ، وانعكس عـالم الهوى والهذيان الغريب في نصوص سينمائية شاذة وساذجة ؛ ان هذا الشطط عجّل بانحطاط السينما الايطالية .

واحتفظ فيلم المغامرات ذو الفصول،لفترة قصيرة،بتألقه،وكان الاختصاصي الكبير في هذا النوع ساعاتي قديم اصبح نجماً سينمائياً ومنجزاً يدعى « اميليو جيونه » . وكان فيلمـه « الفئران الرمادية » (١٩١٨) الذي يقرب من فيلم « النساء المشؤومات » لفوياد ، ذو طابع شخصي ، زد على ذلك الصور البديعة لضواحي تورينو . وكان جيونه الممثـل والمنجز لفيلم « دو بيترو كاروزو » ، ومجموعة *Za la Morte* ، و « الكونتسة الزرقاء » ، و « لوحة الساعة الذهبية »، على ان نبوغ جيونه الأكيد لم يكن كافياً لانقاذ السينما الايطالية من الاندحار .

إن دخول إيطاليا في حرب صعبة عرّض مركزها للخطر ، ولم تستطـــع إيطاليا بعد الهدنة ان تستولي على الاسواق الخـارجية التي حصرتها هوليوود الناشئة والتي اصطدمت افـلامها الملأى بحوادث الخيانات الزوجية في المجتمعات الراقية ، في البلاد الانكلوسكسونية بحواجز من عدم الفهم والاحتشام . امـا برلين التي اعتمدت على تنظيم صناعي وتجاري قوي فقد اخذت تنافس رومـا بجرأة في انواع الاخراج الكبير .

وكان رجال الاعمال الرومانيون او اللومبارديون اثناء ذلك ، الواثقون من عودة سيطرة ما قبل الحرب ، يجمعون في شركات احتكارية شبه مجموع اثني

وعشرين شركة انتاجية موجودة ، واستولى ملك الشريط السينمائي « بيتالوكا » على عدد مهم من دور السينما ، وأخذوا يبيعون أفلامـاً دون ان يصوّروا متراً واحداً منها ، كما حاولوا الدخول في تركيبات دولية متزاحمين على جذب النجوم السينمائيين لقاء الملايين ، ولم يشرعوا بالانتاج بالرساميل بل بالكمبيالات، فارضين على المستهلكين عشرة افلام سيئة مقـابل فيلم واحد ذي قيمة ، كما أخذوا في صنع عشرات الافلام بموضوعات لقيت في الماضي نجاحاً .

ولم تستطع افلام « ميسّالين » ولا « أسرة بورجيا » ، ولا « كو فاديس » ولا « ماريا جاكوبيني » او « فرانسيسكا برتيني » في اعطـاء السينما الايطالية تألقها القديم ، فقد كانت في دور الاحتضار عندما زحف ذوو القمصان السوداء على روما ليصوبوا اليها طلقة الرحمة !

الفصل السابع

الارتقاء الاميركي

يظهر ان التجمع الاحتكاري اديسون -- بيوغراف انتصر بعد سنة ١٩٠٨ فلم يبق امام كنيدي المتحمس خصوم سوى أناس حقيرين من السقطيين والمهرجين وتجار الحلي المزيفة وتجار السمك او جلود الأرانب ، واكثر هؤلاء من المهاجرين الجدد امثال : ويليام فوكس ، وكارل ليمل ، ولويس ب. ماير ، وبلبان ، وكاتز ، وكيسيل ، وبومان ، ووارنر اخوان ، وآدولف زوكور ، وصموئيل غولدفيش .

وفي سنة ١٩١٠ أذاع جيريميا ب. كنيدي وثيقة الانتصار وذلك ان الشركة العامة للأفلام التي هي فرع من شركة *Motion Patent Company* ابتاعت لقاء مليوني دولار سبعاً وخمسين مؤسسة لايجار الافلام فسيطر التجمع الاحتكاري اديسون على خمسة آلاف ومائتين واحدى وثمانين صالة من أصل تسعة آلاف واربعمائة وثمانين صالة اميركية اي ما يعادل ٥٧ ٪ من مجموع الاستثمارات .

ولو كان المقصود من هذا الانتصار السيارات او المعلبات لكان الانتصار ساحقاً ، ولكن تقنية كانت تسير بسرعة كبيرة ، كما ان الصيغة الانتاجية التي كانت ممتازة سنة ١٩٠٨ بدت مقيتة سنة ١٩١١ ومع ذلك فقد أصر التجمع الاحتكاري المذكور بعناد على استعمالها .

وكان يكفي لمعتمدي مراهنات السباق كيسيل وبومان مبلغ ثلاثة آلاف دولار لتأسيس شركتهم ، فان مردود كل فيلم قيمته مائتا دولار عشرة اضعاف ونيف ، وهذا ما دعاهما الى الاكثار من الانتاج وذلك بتوزيع الوشيعات في مجموعات دور العرض التي تخضع لمراقبتها . ان قصتها تشبه قصة تاجر آلات الحاكي ويليام بورس ، ووكيل شؤون الفنانين ادوين تانهوزر ، وأصحاب مجموعات دور العرض المسماة « منتديات النيكل » كارل ليمل وفوكس وزوكور *Zukor* .

ان هؤلاء المنتجين الذين أطلقوا على انفسهم لقب « المستقلون » جذبوا الى ناحيتهم أطر التجمع التقنية وذلك باغرائهم ببضعة دولارات إضافية .

وازدهرت هذه المشاريع الى حد ان التجمع الاحتكاري كان عاجزاً عن ان يشبع نهم « منتديات النيكل » باكثر من برنامجين او ثلاثة برامج أسبوعية ، ففي الحي الذي اتصلت فيه منتديات النيكل بالتجمع الاحتكاري،قضت المصلحة التجارية على منافسيه بالتوجه الى المستقلين بغية الحصول على برامج جديدة لم يسبق عرضها .

وأثار كنيدي الحملات الصحفية ضد لااخلاقية منتديات النيكل طالباً فرض المراقبة عليها واغلاق الصالات المستقلة من قبل شرطة تحترم ، دون سابقة ، انظمة الامن ، ولكنه بات عاجزاً في النهاية امام ألوف المستثمرين المنتشرين على مساحة واسعة تعادل اوروبا .

اما المنتجون، وهم اقل عدداً واكثر تعرضاً للمعاطب فقد سلط عليهم رجال شرطته الخاصة بقيادة تيم ماك كوي فالقت الحوامض في احواض الاظهار ، فأتلفت الافلام السلبية، وتطايرت الآلات المصورة،ولعلع الرصاص امام الممثلين رعاة البقر ، واثيرت الشجارات بين المشخصين مما ادى الى وقوع الجرحى والقتلى ، وقد افاد كنيدي من تعاليم استاذه العجوز روكفلر الذي ارسل في الماضي عصاباته المسلحة لنسف انابيب بترول منافسيه في شركة ستاندرد اويل.

واصبح الكولونيل سليك من شيكاغو وهو صانـــع سجاد ، مديراً للمماثل الجبارة ، ومحترفات الثياب والمخابر المثالية ، وكان اختصاص شركته افلام رعاة البقر ، وأخذت جماعات الممثلين تجوب الولايات المتحدة بحثـاً عن الامكنة المشموسة والجميلة ؛ وفي بـدء عام ١٩٠٨ استقر المصور توماس برسون والمنجز فرنسيس بوكس في ضواحي لوس انجلس لتصوير فيلم عن « مونت كريستو » بمساعدة مشعوذ لا عمل له ، فارتجلوا لهذا الغرض ممثلاً « ستوديو » صغيراً في حي مظلم اسماه احد مقسمي الاراضي « هوليوود » نسبة الى شجرة البهشية ، علماً بأن هذه الشجرة لا يمكن ان تنبت في كاليفورنيا . اندفع سليك في صنع افلام الحيوانات الضارية لكي يعيد في الممثل تشكيل رحلات الصيد التي قام بهـــا الرئيس روزفلت في افريقيا .

توم ميكس

وكان هذا النوع من اختصاص سليك مـع افلام رقيب في الجيش وأحد ابطـــال حرب كوبا المعروف باسم « توم ميكس » ، ولقي هذا البطل نجاحاً اصبح بعده نموذجاً فولكلوريا كونياً .

وكان ستيوارت بلاكتون في شركة فيتاغراف يرمي في مشاريعه الى ابعـد من الجمهور الشعبي ، فتصدى ، بعد شكسبير ، للابطال القوميين امثال : النبي موسى ، ونابليون ، ولنكلن ، وكلف فيلم نابليون مئات الألوف من الدولارات وزعمت الشركة انها ارسلت بعثات الى اوروبا لجلب الوثائق والأثاث ، وكان هذا اول نوع من الانتاج في الولايات المتحدة يتجاوز النمط القياسي للوشيعة ، على ان الاستثمار جزأها الى فصول في حين ظلت شركة فيتاغراف تتابع افلامها المعروفة عن « مشاهد الحياة الواقعية » بادارة ج. د. باكر ولاري ترامبل و د. سميث وجيمس يونغ ... الخ وذلك تحت أشراف ستوارت بلاكتون العالي .

وفي عشية ١٩١٤ كانت الشركة تفخر باستخدامها تسعاً وثلاثين مخرجـــاً وعدة مئات من الممثلين بينهم السمين جون بوني ورفيقتـه المرحة فلورا فنش اللذين تمتعا بنجاح عالمي .

ان تجارب سيرل داولي مساعد ثم خلف بورتر عند اديسون، كشفتها عبقرية غريفث الذي بقي طوال خمس سنين مديراً فنياً لشركة بيوغراف .

★

بداية غريفث

ولد دافيد وارك غريفث *Griffith* سنة ١٨٧٥ في لاكرانج (كانتوكي) وهو ابن كولونيل جنوبي أفلس على اثر حروب الانفصـــال فربته اخته وهي معلمة كانت تعنى بالأسرة الكبيرة ، فكان غريفث تباعاً صحفياً واطفائياً وشاعراً ومتشرداً ومعدّناً ، ولمـا اصبح ممثلاً صغيراً واختصاصياً في أدوار تمثيل الشخصيات والنماذج تزوج رفيقته في الفرقة ليندا ارفيدسون .

وظل الزوجان طوال صيف ١٩٠٧ عاطلين عن العمل في نيويورك قانعين بأدوار صغيرة عند اديسون ، وكتب غريفث بعض النصوص السينمائية ثم تعاقد وزوجته في فرقة شركة بيوغراف لقاء خمسة عشر دولاراً في الاسبوع .

ولما بلغ ماك كوتشيون مخرج الشركة سن التقاعد حل غريفث مكانه وبدأ عمله في حزيران ١٩٠٨ بفيلم « مغامرات دولي » وهي قصة كلاسيكية لفتاة اختطفتها جماعة من الغجر .

وكان غريفث الذي جرب نفسه في المسرح والرواية والشعر قد حصل على ثقافة ذاتية واسعة اتاحت له معالجة الموضوعات النبيلة فاقتبس ، دون تمييز ، من اقاصيص تولستوي وموباسان وجاك لندن ، ومن اشعار تنيسون وبروننغ ، ومن مسرحيــــات اندره دي لورد وفرنسوا كوبيه ، وظل طوال ثلاث سنين ينتج بانتظام فيلمين في الاسبوع . ان هذا الانتاج الاولي معروف الى الآن بصورة سيئة . ويعتبر المؤرخون احيانــــاً غريفث كآلهة استخرجت اللغة السينمائية من العدم .

وكانت مزية هذا المعلم طوال سني عمله في شركة بيوغراف تمثّله المكتشفات

المبعثرة لمختلف المدارس او المنجزين وتنظيمها ، ويبدو ان غريفث بقي يعالج حتى سنة ١٩١١ ، وبالرغم ممـا كتب في هذا الشأن ، جميع موضوعاته في سطح عام[١] يكاد يكون اكثر قرباً من سطوح ميلييس ، وتظهر طرافته في التحري عن التركيب المتناوب دون الاستغناء عن تقطيع المشهد ذاتــه الى مجموعة من السطوح *Corner in Weat* ، وأخطأ بعضهم عندما زعم بأن غريفث استعمل السطح الكبير[٢] في فيلم « حباً بالذهب » وبقيت تجاربه في الاضاءة الاصطناعية التي جاءت بعد تجـارب منافسيه بدائية ، ولكن اسلوبه تحول سنة ١٩١١ في *Lonedal Operator* التركيب المتناوب والانقاذ في آخر لحظة الى تقطيع عصبي جيد الايقاع مستعملاً السطوح الاميركية[٣] ، وفي بعض الحـالات الاستثنائية ، بعض السطوح الكبيرة كأداة متممة .

وجرّب غريفث ، اثناء العهد الذي كانت فيه عبقريته في تهيؤ والذي انتهى حوالي سنة ١٩١٢ ، تقنيته الخاصة مـع استمراره في الكشف عن مواهب لا تحصى ، فتعاقد بعد « فلورانس لورانس » الذي اختطفه من شركة فيتاغراف ، مع « ميكائيل سنوت » ، وهو مقلد لماكس ليندر واسمى نفسه « ماك سينيت » ثم تعاقد مع الممثل « أوان مور » ، ومع فتاة جميلة ذات ذوائب طويلة زاولت التمثيل في الخامسة من عمرها هي كلاديس سميث المعروفة باسم «ماري بيكفورد» ومثلت أدوار الفتيات في حين مثلت « ماريون ليونارد » و « ليندا ارفيدسون » (زوجة غريفث) ادوار الامهات او النساء المضطهدات ذوات القلوب الكبيرة. وحوّل غريفث الى ممثلين كلاً من : « روبرت هارون » خادمه في السباقات ، و « ماي مارش » التي اكتشفها بـين الجمهور ، و « دورروتي و ليليان غيش » صديقتي ماري بيكفورد دون أن يكون لهما أي تجربة تمثيلية . وسهّل أيضاً

---

(١) السطح العام *Plan général* : يعطي منظراً اجمالياً للمصور .

(٢) السطح الكبير يظهر جزءاً من المصور مجسماً أو غير مجسم .

(٣) السطح الاميركي يظهر وجه الممثل مجسماً .

بداية العمل السينمائي على كل من : « مابل نورمان » و « فلورانس لابادي » و « بلانش سويت » و « ليونل باريمور » و « توماس إنس » والخلاصة على القسم الأعظم من كبار شخصيات هوليوود عند نشأتها .

وأسهم غريفث في نقل مركز الثقل للسينما الاميركية الى السواحل الكاليفورنية بعد أن كان موزعاً بين نيويورك وشيكاغو. وهاجرت الفرقة طوال شتاء ١٩١٠ الى لوس انجلس وعادت اليها في فصول الكساد . وقلد شركة بيوغراف شركات عديدة ، على أن تأسيس هوليوود كان من عمل المستقلين وليس التجمعات الاحتكارية .

وأصبحت يومئذ النجوم وهوليوود اسمين مترادفين ، واحرز المستقلون النصر بفضل « حرب النجوم » لأن ليمل الذي كان اول من قام بهذه الحرب ، أسس « شركة الصور المتحركة المستقلة » وهو رمز يعني في الوقت ذاته الشيطان الصغير مضافاً اليه الشركة المذكورة *Diablotin et I. M. P.* . وهاجمت شركة المستقلين فرقة غريفث منتزعة منها أولاً فلورانس لورانس نجمة شركة بيوغراف ، ثم جاء دور ماري بيكفورد التي كان يصحبها أخوها واختها الصغيران و أوان مور زوجها السري ، و توماس إنس التي جعلته مخرجها الخاص . وكانت السيدة بيكفورد الأم تخشى أن يكون مصير ابنتها شبيهاً بمصير فلورانس لورانس التي سجلت على قائمة التجمع الاحتكاري السوداء ، والتي أصبحت دون عمل بعد ما طردها ليمل ، وكانت السفينة التي تنقل فرقة شركة الصور المتحركة المستقلة *I. M. P.* الى كوبا في فصل الشتاء ، يتبعها زورق بخاري يحمل الأم النبيلة وبعض أفراد الشرطة المستعدين لاتهام ليمل وأوان مور وتوماس إنس باختطاف فتاة قاصرة ، وانتهت العملية بتوقيع حوالة على أحد المصارف ، وأفسد المستقلون نخبة ممثلي التجمع الاحتكاري ، الذين تقنعهم امثال هذه الحجج ، الواحد تلو الآخر .

وأضيفت حرب المستقلين الداخلية الى حرب التجمع الاحتكاري ، فأفاد منها نجوم السينما ، فتركت ماري بيكفورد الشركة المستقلة للصور المتحركة

(يونيفرسال) منتسبة الى شركة ماجستيك (*Mutual*) قبـــل أن تعود الى شركة بيوغراف (احتكار) ثم قبلت اخيراً العقد الجميل الموقع مع زوكور (يونيفرسال). كانت النزعات تؤدي غالباً الى معارك مرتبة .

وظل المستقلون يستوردون لصالاتهم افـــلاماً أوروبية ، وفي سنة ١٩١٢ اشترى زوكور « فيلم فن » فرنسي « الملكة اليصابات » تمثيـــل ساره برنارد وإخراج مركانتون لقاء عشرين الف دولار ، وهو مبلـغ جسيم فربح الفيلم ثلاثة اضعاف المبلغ ، وذلك بعرضه ليس في منتديات النيكل بـل في المسارح حيث نظمت دعاوة ماهرة اوهمت الجمهور بحضور ساره برنارد شخصياً على المسرح .

وأخرج هذا النجاح السينما الاميركية من مرحـلة نصف السوقية التي كانت فيها ، فانتهز زوكور فرصة هـــذه الارباح والتجارب لتأسيس شركة جديدة « اللاعبون المشهورون » وهو شعار مقتبس من فيلم الفن الفرنسي الذي يستعمل امثال هذه العبارات: ممثلون مشهورون، مسرحيات مشهورة. وكان زوكور يرمي الى توريد فيلم كبير في كل اسبوع الى الصالات المترفة التي اخذت في التكاثر . وببدء عهد النجوم السينمائيين انتهى عهد منتديات النيكل .

وفي سنة ١٩١٣ طرحت الصناعة للتثمير مائة وخمسة وعشرين مليوناً لبناء الصالات ، خصصت منها خمسين مليوناً للانتاج السينمائي ، وللحصول على امثال هذه الرساميل وجب الاستعانة بالمصارف ، فاهتم شارع البيوتات الماليـــة بالمستقلين ، وبذا حكم على التجمع الاحتكاري بالزوال . وفي سنة ١٩١٥ حكمت المحكمة العليا في الولايات المتحدة بحل شركة *Motion Picture Patent* بموجب قانون قمع التجمعات الاحتكارية . وفي الحق فان المحكمة اثبتت بقرارها إخفاقاً، وصدقت وفاة .

وكانت أساليب كنيدي العتيقة قـــد حدّت زمناً طويلاً جداً من موهبة غريفث الذي ثبتت مطامعه في مشاهد من الحرب المدنية «المعركة» (١٩١١)، والدراسات الاجتماعية « قبعة نيويورك » ، أو اللوحـــات التاريخية الكبرى

« أصل الانسان » و « الرجل البدائي »، وفيما عدا نسختين من «*Enoch Arden*» « وشيمان ١٩١١ » وبعض الاشرطة النـــادرة وجب عليه الانتظار حتى سنة ١٩١٣ لكي ينتج افـلاماً مدتها اكثر من ربع ساعة في حين كانت اوروبا تنتج منذ زمن بعيد افلاماً مدتها ساعتان او ثلاث ساعات .

وكانت هذه الافلام تشكو علة التكثيف المفرط ؛ وكانت مواهب غريفث حينئذ في اقصى مدى اتساعها عندما صغّر موضوعات افلامه الى حدود توسيع أقصوصة بسيطة مثل فيلم «قبعة نيويورك» الذي كتب نصه السينمائي انيتالوس، ومثله ماري بيكفورد وباريمور ، وموضوع الفيلم نقد حاد وممتع للنفاق السائد في المدن الاميركية الصغيرة . ان تكامل هذا الفيلم يشعر بظهور فيلم « الحاج » لشارلي شابلن .

ويعد فيلم « جوديت في بيت إيل » المؤلف من اربع وشيعات وذو إخراج كبير مستوحى مباشرة من ايطاليا . وعاد غريفث الى صفوف المستقلين ، ثم تبعه مصوره السينمائي الممتاز « بيلي بيتزر » وجميع افراد الفرقة تقريباً. ووجد غريفث في شركة (*Mutual*) إنس ومـاك سنيت ، وبفضل هؤلاء المنجزين الكبار اوشكت السينما الاميركية بلوغ الأوج .

★

ان نبوغ مــاك سنيت الغريب نقـل مركز المدرسة الهزلية السينمائية من شواطىء السين الى شواطىء الباسيفيك . وإن تاريـخ ٢٣ ايلول ١٩١٢ الذي طبع فيه اول حلقة في سلسلة *Keytone Comedy* وعنوانها « كوهين يجمع الديون» هو حدث في تاريخ السينما .

ان هذا الكندي البالغ من العمر ثلاثين عاماً ، والذي وخط رأسه الشيب ، تكوّن طوال ثلاث سنين عـلى يدي غريفث كممثل ثم كمساعد ، فقلد كممثل ماكس ليندر ، وانتسب كمنجز الى المدرسة السينمائية الفرنسية ، وكان غريفث قد انتج افـلاماً هزلية ، ولكن هـذا النوع لم يكن من اختصاصه ، ولم يكن

الثنائي جون بوني وفلورا فنش في شركة فيتاغراف قد تخطى في هزلياته الثنائي ليونس بيريت وسوزان غراندي ، واذا وضعنا المطاردة جانباً فقد كان يجدر ابداع الهزل الاميركي كيفما تيسر .

وكان سنيت مثل د. و. غريفث مكتشفاً كبيراً للمواهب ، فنحن مدينون له باكتشافه في وقت مبكر الممثلين مابل نورماند – المناهض لشركة بيوغراف – و « فورد سترلنغ » الرجل ذو الشنبون ، و « ماك سوين » الملقب بامبرواز ، و « روسكوى آربوكل » الملقب بفاتي ، و « هانك مان » الملقب بـ *Bilboquet* ، و « بن توربان » الرجل الأحول ، و « آل سانت جون » الملقب بـ *Picratt* ، و « شيستر كونكلان » ، و « لويس فازاندا » ... الخ . وأخرج فيما بعد من الظلام الى النور « ولاس بيري » و « غلوريا سوانسون » ، و « بوستر كيتون » ، و « هارولد لويد » ، و « هاري لانكدون » ، و « و. ث. فيلد » ، و « بنك كروسبي » . وكان سنيت على الاخص معلم محترف لم يدر افلامه بل كان يشرف عليها من عَل .

وكان لسنيت مع ذلك اسلوب خاص قائم على تجميع المفاجآت المضحكة ، والخدع السينمائية ، والاكثار من المشخصين بثيابهم المضحكة ، وكانت فرقه المؤلفة حسب أنماط الكوميديا المرتجلة ، ترتجل ادوارها في الهواء الطلق تبعاً لعناصر مستوحاة احياناً من فيلم منافس . ان اسلوب ماك سنيت سيّال دقيق ورشيق ، فهو يجيد معايير توالي العرض . واستعمال التركيب بدقة تعلمها عند غريفث . وان الجنون والحرية هما الطابعان النابعان على أثر تجمل الخدع السينمائية فيه اكثر الاعمال استحالة ممكنة الوقوع ، فثمة راكبو الدراجات النارية يتخذون من اسلاك البرق طريقاً لهم ، وراكبو السيارات يقفزون فوق حافلات الترام ، ورجال اشداء يلوحون بخصومهم المغلوبين كما يلوح بالمقلاع ، كما ان القفز فوق حائط برجلين موثقين لعبة شبيهة بالقفز من الطابق السادس . ان هذا الميل للأمور المستحيلة التصديق اختفت اليوم من حيز المضحك ، على انها باقية في الصور الحية .

كان التقليد السخري اسلوباً محبباً عند سنيت ، فقد سخر من الفيلم البوليسي قبل ان يتصدى للمأساة التاريخية ، وكان له سربه من رجال الشرطة ذوي الالبسة الرسمية ، ثم استبدلهم إرضاء للجنود في الجبهة بقطيع المستحمات المغريات، هؤلاء البنات اللواتي كن يرتدين البسة استحمام تعد أثراً فذاً في الغرابة المجردة من الذوق . وثمة ايضاً المفرقعات الديناميتية ، واطلاق المسدسات الذي لا ينتهي ، والنعوش المخرومة ، واللبط بالارجل على الاقفية ، والاشباح ، والمتآمرون ، والمقطورات ذوات الأسرة ، والضواحي ، ومضخات الحريق ، والاعراس المذعورة ... ولقد واصل ممثلو ماك سنيت دون كلل طوال خمسة عشر عاماً السباق والمطاردة ، وحسبهم انهم غزوا اميركا بعد مضي خمسة عشر شهراً .

وتعاقد كيسيل، الرصد الذي أقامه سنيت لاقتناص المواهب الجديدة لحساب معلمه عميد شركة *Keystone* مع ممثل إيمائي شاب من أصل انكليزي لقاء مائة وخمسين دولاراً في الاسبوع اسمه شارلي شابلن ، وكان هذا يقوم بسياحة في الولايات المتحدة .

ممثل شاب شارلي شابلن

ولد شارلي سنة ١٨٨٩ في احد أحياء لندن الفقيرة ، فربته أمه وهي راقصة ذات مواهب كبرى في الحركات الايمائية ، ومواهب أخرى عجيبة في الملاحظة ، واضطر شارلي الشاب ان يكسب عيشه لوحده في وقت مبكر ، وكان عند ما كلف بتمثيل ادوار صغيرة ولداً يافعاً ، وفي سن العشرين انتسب الى فرقة *Karno* التي كانت تعنى باحسن تقاليد الرقص الايمائي الانكليزي .

وكان عنوان فيلمه الذي طبع في الثاني من شباط ١٩١٤ « لكي يكسب عيشه » ، وأدار الفيلم « ليرمان » احد مساعدي سنيت الذي اطلق على نفسه اسم هنري باتيه ليرمان ، اجلالاً لذكرى الهزليين الفرنسيين . ففي هذا الشريط ارتدى شارلي ثياب جنتلمان انكليزي وعلى رأسه قبعة طويلة رمادية ، وله

شاربان كثيفان متدليان، ورداء سهرة ونظارة وحيدة الزجاجة ، وحذاء رفيع لماع ، وكان شارلي يمثل دور لص محتال ضار ، وكان الخبث طابعه الدائم تقريباً اثناء عمله في شركة *Keystone* .

وتردد شارلي بعض الوقت في انتخاب زيه ولكنــه اعتمد بسرعة في تثبيت نموذجه : قبعة مدورة ، وشاربان رفيعان وحذاء طويل، وبنطال عريض جداً، ورداء خلق ، وصدارة رثة بعيدة عن الازياء المألوفة .

ان هذا الزي مستعار كله تقريبــاً من ماكس ليندر ، ولم يكن شارلي في الأصل سوى ماكس ليندر ثان يعـــاني البؤس ويعمل بصورة مضحكة على الاحتفاظ بكرامته .

وان فيلم « مباغتة في حانة » الفيلم الأول الذي اخرجه مع مابل نورماند ، يشعر في وقت مبكر بموضوعات عديدة مشهورة ، ففيــه يظهر شارلي في دور خادم مقهى في احدى الضواحي حيث ينفرد وجه « منتا دورفي » الجميل ، ثم يقدم شارلي نفسه بعد ان ارتدى ملابسه الانيقة في حفلة «شاي الساعة الخامسة» على انه سفير غرينلاد ، وهناك يفتن مابل نورماند مثابراً على لبط قفا منافسه خفية ، او الصفير من قعور الاقداح الصغيرة .

وصور شارلي في شركة كايستون، حيث مكث سنة واحدة ، خمسة وثلاثين فيلماً ذوات وشيعة او وشيعتين . واقتبس ماك سنيت فيلم « قصة حب شارلي ولولوت » من رواية غنائية هزلية ناجحة .

ومر شارلي اثناء وجوده عند ماك سنيت بمدرسة الارتجال التي لا غنى عنها، وكان لكل ممثل عند سنيت عمل محدد جيداً، فالممثل روسكو آربوكل هو السمين والمغيظ ، والاخرق ، والممثلة مابل نورماند هي الفتــاة الجميلة الرجافة ذات النزوات مع قليل من المبالغة ، المتأهبة دوماً الى المشاجرة المضحكة . ومــاك سوين هو الفدم الشرير ، وفورد سترلنغ هو المغضب الشرير ، وشيستر كونكلان هو المدهوش المتناوم الخداع ، ان كل نموذج من هذه النماذج معروف بوضوح بلباسه وتنكره كما عرف في الماضي قره كوز وآرلكان وبييرو .

ان الارتجال وحرية التمثيل والشباب عناصر ثلاثة تقود الفرقة ، وهـذا ما يضفي اليوم جاذبية لا يمكن تقليدها على أفلام كايستون القديمة ، فان الفن والشاعرية لا ينبعثان من تصميم طويل سابق بل عن اكتشاف ذاتي للملهـاة ، وممارسة طويلة للفن .

وتعتبر حرب ١٩١٤ بداية انحطـاط السينما الاوروبية واحلال السيطرة الاميركية عليها ، وقد عجلت الحرب كما هو الشأن في السينما والصناعة والمال في تطور سبق ان توقع حدوثه الألمعيون .

ففي بلاد ليس فيها جمهور قومي واسع لا ترتكز الصناعة على اساس سليم الذي هو مجموع صالات الاستثمار ، فتتعرض السينما من جراء ذلك الى انحطاط سريع ، وبـدأ انحطاط السينما الاوروبية في الظهور على خطوط الانتـاج البيانية منذ ١٩١١ ، كما اخذ تطور السينما الايطالية يسجل خطوطاً متعرجة محمومة ، وسجلت السينما الفرنسية منذ ١٩١٢ حداً مرحلياً في حين ان خط الانتـاج الاميركي البياني كان يصعد بانتظام مدهش .

وبقي الاستثمار الذي توسع عددياً بشكل هائل متأخراً في بُنْيَتِهِ بمنتديات النيكل شبه لسوقية . إن شروط الاستثمار تؤثر في الانتاج ، ولذا وجب انتظار تحول المنتديات المذكورة الى مسارح مترفة ومكافئة لكي ينزع الانتاج الى الفن .

المسلسلات

ولعب التعايش بين منتديات النيكل والمسارح دوره في نشوء المسلسلات السينمائية ، وكانت العـادة في بعض الصالات الشعبية بتقسيم عرض الافـلام المهمة الى مقاطع تكون كل وشيعة مقطعاً .

وتميز المسلسل الاميركي من الافلام ذوات الفصول (مثل أفـلام نيك كارتر لجاسيه ، وفانتوماس لفوياد) في اختلاطه مع الصحيفة المطبوعة .

وفي سنة ١٩١٣ شنت صحيفة شيكاغو تريبيون المنيفة ، الناطقة باسم جماعة « ماك كورميك » ملك الآلات الزراعية ، حربـاً لا هوادة فيها على صحيفة

يومية جريئة فضّاحة متسلطة هي شيكاغو اميركان التي أسسها ملك الصحافة و. ر. هرست ، وهي نموذج طبق الأصل عن *Citizen Kane* ، وكان الرصاص يلعلع في شوارع شيكاغو بين عصابات الصحيفتين المتعاديتين .

وفي ٢٩ كانون الأول ١٩١٣ عرضت مائة صالة في شكاغو الفصل الاول من : « مغامرات كاتلين » ، وهي رواية مسلسلة في صحيفة تريبيون ، التي ارتفع سحب اعدادها في اسبوع واحد بمعدل ١٥ ٪ ، فرد هرست بعد ثلاثة وثلاثين يوماً على هذا الفيلم بفيلم لشركة اديسون عنوانه : *Dolly of the Dailies* وتبعتها على الأثر جميع الصحف الاميركية .

وصار لهذا النوع افلامه الفذة مثل «مخاطرات بولين» وهو مسلسل لشركتي باتيه وهرست ، أخرجه الفرنسي «لويس غاسنيه» ومثلته الحسناء «بيرل وايت» وبلغ هذا الفيلم حداً من النجاح انه استغل في مسلسلات عديدة كانت تبعاً له مثل « اليد التي تضيق الخناق » ، و « القناع ذو الاسنان البيض » ... الخ .

وفتح باتيه طريق الاطلنتيك امام افلامه الناجحة ، ففي ١٩١٩ لقيت الرواية المسلسلة المؤلفة من اثني عشر فصلاً التي نشرها بيير ديكورسيل في صحيفة « الماتان » عن « أسرار نيويورك » والتي ادمجت فيها « مخاطرات بولين » و « اليد التي تضيق الخناق » ، اقول : لقيت نجاحاً هائلاً ، وتعصب الشعراء الشباب امثال « جاك فاشيه » و « لويس آراغون » و « اندريه بروتون » لهذا المسلسل حتى قال آراغون في *Anicet ou le Panorama* : « في السينما تظهر السرعة في الحياة ، ولا تعمل بيرل وايت استجابة لنداء ضميرها بل بدافع من الرياضة فهي تعمل للعمل ... لقد سرق الخائن الجوهرة للمرة المائة فتخلصه بيرل الجوهرة تحت تهديد مسدسها ، ثم تصعد الى العربة ، والعربة خدعة سينمائية ، وتلقى بيرل في قبو ، وفي اثناء ذلك يحاول اللص دخول بيتها ، ولما فوجىء بوجود الصحفي فر من على السطوح ، فلحق به الصحفي ، ثم خفي عنه أثره ليلقى صدفة في الحي الصيني الرجل الاعور الذي قام بأعمال غامضة في حوادث سابقة ، ولما تبعه ، وصل الى السرداب حيث حجزت بيرل الخائرة

القوى ، وها هوذا عــلى وشك انقاذها ، ولكن اللص الشرير الذي افلت منه تبعه فاستدل هذا بدون قصد على الطريق الموصلة الى الأسيرة ، وبعد أن ينسف البناية بواسطة متفجرات اخترعت حديثاً ، عثر على الحسناء مغمى عليها وموثقة بعد ان سلبها الخصم الشاطر جوهرتها .

وليس ثمة مكان إلا للحركات ، ولم يكن التمثيل ليستهوينا إلا عـلى اعتباره نوعاً من المهارة ، ومن ذا الذي يفكر بمناقشة هذا القول ؟ هـذا هو اللهو الذي يناسب هذا العصر » .

وهكذا كانت بيرل وايت تمثل في نظر اوروبا العجوز ، الجمال ، والنشاط ، والصحة ، والعمل ، والشباب ، واصبحت رمزاً لهذه الفضائل كما صار بعدهـا بقليل « دوغلاس فيربانكس » .

واستمر نجاح « المسلسل » طوال سنين عديدة في اميركا بفرسانه رعاة البقر ، او مؤامرته المعقدة مثل افلام « لصوص نساء « و « نمر السييرا » و « هوديني سيد الاسرار » الذي يلاحقه انسان اصطناعي من الفولاذ .

كانت فرنسا مصدراً للأفلام ذوات الفصول ، وحملت الدانمارك الى الولايات المتحدة اعاصير الجنس والحب ، وذلك في افلام : « تهريب السلاح » لـ « جورج لوان توكر » وكلف الفيلم المقلد المؤلـف من ست وشيمات من فيلم « رقيق البيضاوات» ، وهو النجاح الدائم لشركة *Nordisk* خمسة آلاف وسبعمائة دولار ، ولكنه ربـح نصف مليون في ثمانية عشر شهراً ، وكانت النسخ المقلدة عديدة ، (مثل: «المطوبون» المقتبس عن «بريو») ؛ وعندما اكتشفت السينما الاميركية قضايا الجنس ، انتقلت من الطفولة الى المراهقة ، فنال « ويليام فوي » الشاطر نجاحاً جـديراً بالذكر بفيلمه « كان هناك مجنون » لـ « فرانك بويل » المناهض لشركتي بيوغراف وباتيه ، وكانت بطلة فيلمة « تيدا بارا » .

المرأة المشؤومة

وعرفت المرأة المشؤومة ، الجميلة ، الفاسقة ، المستبدة ، والمعبودة ، تلك المرأة التي تمثـل التجسيد العصري لبطلة رواية « نانا » لإميل زولا ، عرفت بفضل تيدا بارا رواجاً هائلاً ، ونقلت مقلداتها العديدات الى هوليوود أغراس عالم الدفيئات[1] الغريب للسينما الدانماركية ؛ واختلطت التأثيرات الايطالية والفرنسية والدانماركية في عمـل المنجز الخصب التجاري الكثير المواهب « سيسيل ب. دي ميل » .

اصبح « جيسي لاسكي » عازف السكسية[2] السابق ومدير حانات منتجاً مع صهره « صموئيل غولدفيش » (الذي اسمى نفسه فيما بعد غولدوين) حمـل سيسيل ب. دي ميل على اقتباس مسرحية ناجحة عنوانها « الرجل المرأة » قام بالدور الأول ممثل معروف اسمه « دونستان فارنوم » ، فكانت النتيجة ربحـاً مادياً وازدهاراً للشركة ، وكان سيسيل ينتج كل شهر فيلماً كبيراً مستغلاً خبرته كمؤلف مسرحي ، آخذاً من المسرح موضوعاته وممثليه ، ومن غريفث استعمال السطح الكبير والتقطيع المدروس ، وعرف سيسيل ، بطريقة تعبيرية متأنقة ، استعمال امكانات الاضاءات الاصطناعية . وفي المحـاولة الجـديدة لفيلم الفن أحدث فيلم « غدر » ١٩١٥ صدىً ضعيفاً في الولايات المتحدة ، في حين اعتبر في فرنسا أثراً فذاً .

وكان جمهور « البولفار » الباريسي الذي فطم عن المسارح يعد نفسه سعيداً بأن يشهد في السينما مأساة جديرة بالمؤلفيـن المسرحيين برنشتين وكيستمايكرس وموضوع الفيلم : امرأة في المجتمعات الراقية قبلت من أحد اليابانيين مبلغـاً جسيما من المال ، ثم كوى جسدها بالحديدة المحماة لرفضهـا الاستسلام له . وسمي دلوك فيلم « الغدر » توسكا السينما ، على ان النقاد الاوروبيين اعجبوا باستعمال سيسيل ب. دي ميل في افلامه بانتظـام السطح الكبير ، والاضاءة الجانبية ،

---

(١) الدفيئة *Serre chaude* إناء زجاجي تحفظ فيه نباتات البلاد الحارة التي لا تتحمل البرد
(٢) *Saxophone*

والتركيب الذي ابدعه هيكتور تورنيال ، ورزانة التمثيل ، علماً بأن تدوير عيني الياباني وتقطيب حاجبيه في فيلم « الغدر » اصبحا بعد مرور ثلاثين سنة نوعاً من التضخم شبه المضحك ، وذلك ان الرصانة شيء نسبي ، ويبدو ان سيسو هياكاوا اليوم نقل الى تعابير وجهه الحركات الايمائية الايطالية الانحطاطية . وجلب الفيلمان : كوفاديس ؟ وكابيريا الى الاميركيين الولع بالاخراجات الكبيرة ، ولم يلبث سيسيل ب. دي ميل ان تخصص في هذا النوع وأدى هذا التأثير اللاتيني بغريفث الى الشروع بفيلم « جوديت في بيت إيل » ثم بفيلم « ولادة أمة » الفيلم النموذجي .

ولادة أمة

إن حوادث الفيلم التي تجري زمن حروب الانفصال اقتبسها « فرانك وود وغريفث من رواية تافهة ألفها « المحترم توماس ديكسون » عنوانها : « *The clausman* » وكتبت تمجيداً للمنظمة العرقية *Ku - Klux - Klan* وكلف الفيلم اكثر من مائة الف دولار ، وانجز خلال تسعة اسابيع تصوير ، واحتلت المناظر الخارجية التي اختيرت في ضواحي هوليوود ، مكاناً واسعاً في الفيلم ، وقدمت فرقة شركة بيوغراف القديمة النجوم السينمائيين امثال : « ماي مارش » ، و « ليليان جيش » ، و «هنري ولسال»، و «روبرت هارون»، ووجد الى جانب هؤلاء شخصيات كان يتوقع لها مستقبل مهني لامع امثال : « بيسي لوف » ، و « أوجين باليت »، و «دونالد كريسب»، و « سام دي كراس » ، و « راوول والش » ... الخ . وقام على التصوير المصوّر النشيط « بيلي بيتزر » ، وعبيء جيش من المشخّصين لتشكيل المشهد الاساسي ، في الفيلم وهو معركة « بتسبرج » التي ورد وصفها في الرواية في نصف صفحة ، وشكلت سطوح فيلم « ولادة أمة » البالغ عددها الف وخمسمائة سطح ، والتي رتبت بعناية تحت ادارة غريفث ، فيلماً مؤلفاً من اثنتي عشرة وشيعة يدوم عرضها ثلاث ساعات تقريباً ، وجرياً على عادة أوروبية كلف المؤلف الموسيقي « ج. س. براي » بتأليف المقاطع الموسيقية في الفيلم ، وحوى الفيلم بالاضافة

الى معركة بتسبرج مشاهد مؤثرة مثل إعادة تشكيل مصرع الرئيس ابراهـام لنكولن ، وجلسات برلمان قـاتم ، وقتل احد الزنوج الشبقين فتاة بيضاء ، وانقاذ جمعية *Ku - Klux - Klan* في آخر لحظة أسرة كامرون البريئة .

وصحب سير الفيلم حوادث عنيفة ، فقد دعت « الجمعية العاملة لأجل تقدم الشعوب الملونة » الى التظاهر ضد هذه المحاولة المبيتة لاظهار عشرة ملايين اميركي كوحوش ضارية ، وأثارت عروض الفيلم الأولى في مدن عديـدة اضطرابات عنيفة سقط فيها جرحى بل قتلى .

إن فيلم « ولادة أمة » تعبير عن روح عرقية عنيفة ، فهو يظهر الزنوج كعبيد عميان البصائر ومجرمين أنذال تملكهم وسواس القتل وهتك الاعراض والسرقة . اما الجمهوري ، صديق السود فقد اظهره الفيلم كتعاوني ، وبدت الجمعية الارهابية *Ku - Klux - Klan* الجـد الاعلى لفرق الصاعقة الهتلرية الدموية *S. S.* ، كجيش بطولي افراده الاميركيون الشرفاء . وهـل علينا هنا أن نتهم غريفث ، وليد أسرة دمرتها حروب الانفصال ، بالفاشية ؟ فاذا فعلنا ذلك نكن قـد بسّطنا معطيات المشكلة ، إن روحه العرقية كجنوبي لم تحـل دون كرهه اضطهاد الأبيض للأبيض .

ان الجدل العنيف الذي اثاره « ولادة أمة » وسع من رواجه التجاري فبلغ عدد المتفرجين مائة مليون متفرج ، وكانت الارباح هائلة ، فان سكرتير غريفث المدعو ج. د. باري الذي طرح في المشروع ، على كراهية منه ، سبعمائة دولار قبض عشرين مرة المبلغ المدفوع ، وقبض إيتكن احد موظفي شركة *Mutual* عشرة اضعاف الـ ٧٠٠٠ دولار التي طرحهـــا للاستثمار ، وقبض غريفث الذي طرح في الفيلم ارباحه ورواتبه ، مليونـاً من الدولارات في أقل من سنة ، وهو المبلغ الذي ابتلعه فيلم « اللاتسامح » . وهكذا احدث فيلم « ولادة أمة » ثورة في السينما الاميركية على مستوى العمل التجاري متيحاً لهوليوود الشروع فيما بعد باخراجات اكثر اهمية وترفاً تفوق تلك التي قام بها الايطاليون . لقد فتحت الابواب امام الانتاجات الفوقية والاجور الاسطورية .

كانت أهمية فيلم « ولادة أمة » على المستوى الفني هامة جداً هـذا بالرغم من تفضيل بعضهم فيلم « اللاتسامح » العبقري الجنوني .

فقد كان النص السينمائي على غاية من جمال الخطوط وصفائهـــا ، كما حوت القصة المليئة بالايقاعات حركة تدرج تمثيلي بديعة ، وتعدّ معركة بتسبرج والنهاية من أجمل المشاهد التي تضمنها الفيلم .

ان معركة بتسبرج مثال لتحريك الجماهير والاتساع السينمائي ، فهي تبـدأ بمنظر اسرة لاجئة الى هضبة تبدو في بادىء الامر من خـلال حاجب دائري ، وجرياً على طريقة شائعة في ذلك الزمن بطلت اليوم تمامـاً ، استعمل غريفث بشكل واسع الحجب لقطع رتابة الشاشة المستطيلة الشبيهة الى حد بعيـد بإطار المسرح ، فيتحول الحاجب نحو الوادي فنرى الجيوش تسير في صفوف منتظمـة متجهة نحو المعركة . ان المقاطع المتتـــابعة في الفيلم تجري (حسب الطريقة الغريفثية في تأمين الوجود في كل مكان بآن واحد) في ثلاثـة امكنة مختلفة : اطلنطا تلتهمها النيران ، والغرفة التي تسمع فيهـا اسرة كامرون بقلق أصوات المعركة ، ولا سيما ساحة المعركة التي يقاتل فيها ببأس الكولونيل الصغير (هنري ب. والشال) .

فن غريفث

واستعمل غريفث بطريقة فنية متكاملة جديدة التناوب بين السطوح البعيدة جداً (سير الجيوش) والسطوح المجسمة جداً (يد توزع بتقتير حبوباً محمصة هي المؤونة الاحتياطية عند الجنوبيين) وترتفع الصور عنده احيانـاً الى مستوى الملحمة كمشهد الكولونيل الصغير الذي ينصب العلم في فوهة مدفع العدو ، او انتشار الجنود الواسع في منظر مغطى بالدخان ، ففي هذه الالتحامات الضخمة يظل مصير البطل ظاهراً للعيان ، وهـذا يذكرنا برواية « السلم والحرب» لتولستوي ، او « البؤساء » لهوغو اكثر منها باستندال الذي حذف بمهارة فائقة معركة واترلو واخفاها وراء فابريس احد ابطـال روايته ، على ان نفسية ابطال غريفث تظل مع ذلك جد محدودة .

وحتى في المواقف التي تثور فيها عرقية غريفث فان المتفرج يدهش بجمال الصور والتكامل المطلق في تركيبها ، وتتنافس الصور في الاتقان في نهاية الفيلم حيث يتناوب طراد افراد *Klan* على خيولهم البيض وقلق اسرة كامرون التي يحاصرها جيش السود ، ففي مستهل هذه النهاية تتتابع الصور في نظام أصبح تقليدياً : سطح بعيد جداً لكوخ منعزل في السهل ، وسطح مجسم في الخارج ، ومنظر عام في الداخل ، وسطوح اميركية مجسمة لمختلف الابطال ، وسطوح مجسمة جداً للأشياء . ان هذا المعرض الكلاسيكي تذكرنا تكبيراته المتتابعة بأساليب بعض الروائيين في القرن التاسع عشر ، وكان غريفث قد اجاب مديري شركة بيوغراف عندما اظهروا تخاوفهم من أعماله الجريئة البعيدة جداً عن الاصطلاحات المسرحية : « كان ديكنز يكتب على الطريقة التي استعملها حالياً ، ان هذه القصة مصنوعة من الصور ، وهذا هو الفرق الوحيد » .

واذا كانت الاصداء التي احدثها فيلم « ولادة امة » آنية في الولايات المتحدة ، فإنها كانت أقل أهمية بكثير في بقية البلدان ، ففي فرنسا اعتبرت الرقابة عرض فيلم عرقيّ عنيف عملاً غير مناسب في الوقت الذي تقاتل جيوش المستعمرات في الجبهة ، وشاهد الناس الفيلم المذكور بعد مضي سبع سنين ، وذلك بعد ان شاهدوا مائة فيلم اسهمت في تبسيط دروسه وعبره ، وكان على اوروبا ان تعود عودة تاريخية الى الوراء لكي تتبين ان الثامن من شباط ١٩١٥ ، وهو تاريخ تقديم فيلم « ولادة أمة » ، هو اليوم الاول لسيطرة هوليوود على الكون .

★

وبعد ظهور فيلم « ولادة امة » شعرت السينما ، اكثر الصناعات الاميركية حداثة ، بقوتها ، فأصبح للسقطيين القدماء والسوقيين او بائعي الاشياء المستعملة مقاعدهم في الحي المالي ، واختفت التجمعات الاحتكارية وقامت على انقاضها تركيبات هائلة فجمعت شركة برامونت تحت سيطرتها خمسة آلاف مسرح ،

وحذت *First National* حذوها تقريباً ، وبصورة متوازية نشأت على هامش شركة *Mutual* شركة هائلة للانتاج اسمها « المثلث » المدعومة من قبل نيك كوهن لوب ، وقبل ايضاً من قبل شركة روكفلر ستندرد أويل .

وشكل د. و. غريفث وتومانس إنس، وماك سنيت اضلاع المثلث الثلاثة الذي تعلقد مع ممثلين مشهورين بينهم « لويزة كلوم » و « وبيسي بارسكال » ، و « دونستن فارنوم » ، و « ويليام س. هارت » و « دوغلاس فيربانكس » ، وكان هذا الاخير ، وقد تجاوز الثلاثين قليلاً ، يستولي على الجماهير باستعداده للقيام بجميع التمارين الجسدية ، وابتسامته التفاؤلية التي لا تفتر ، فأصبح في نظر العالم الصورة الحماسية لاميركا الشابة الشجاعة المتوثبة . وكان فيربانكس اكثر من ممثل ، فقد غدا نموذجاً يتمتع بشهرة كونية لا تقل عن شهرة شارلي شابلن ، ويقول الناقد ليون موسيناك : « إن دوغلاس البطل المصري ، رجل رياضي ، يفكر بسرعة ويعمل بسرعة ويتفجر رباطة جأش وصحة واعتدال مزاج وجرأة وغريزة وقوة وحرية » .

ماري بيكفورد

ولم يحجم واضعو النصوص السينمائية الأول (ومنهم الثنائي أنيتا لووس وجون ايمرسون) عن الهزء من مساوىء الحياة الاميركية ومهازلها ، وكان دوغلاس فيربانكس في اول عهده صورة جديدة « للبارون دي كراك[1] » ، ثم ما لبث أن نظر الى نفسه نظرة جدية ، هذا دون تجنب منه للغرور السخيف ، وأسهم غريفث في نشر هذه الاسطورة فأشرف من عل على افلام فيربانكس الاثني عشرة ، وكتب نص فيلم « الخجول » الذي اخرجه كريستي كابان الذي اشرف وألان دوان على افلام دوغلاس الاولى الناجحة .

وكانت ماري بيكفورد – التي اصبحت فيما بعد زوجة فيربانكس – تمثل

---

(١) البارون دي كراك : نموذج للمدعي التفاج الذي لا ينثني امام استحالة المغامرات الوهمية التي ينسبها لنفسه .

في نظر الاميركيين المثل النسائي الأعلى ، وذلك بضفائرها الشقراء المضامة من خلف ، وهندامها الانيق البسيط ، ووجهها المستدير الشبيه بوجه دمية القيشاني. إن هذه المخلوقة التي كانت اكثر من مثل أعلى والتي كونها جزئياً د. و. غريفث، كانت في الوقت ذاته امرأة اعمال جديرة بالاعجاب ، وقد حمل زوكور ، حرصاً منه على هذا المنجم الذهبي الاشقر ، على أن يضمن لها دخلاً قدره مليون دولار وهو حد ادنى عن السنتين القادمتين .

وفي اثناء ذلك طرحت مبالغ جسيمة للاستثمار في الاخراج ، فطلع توماس إنس أثناء صيف ١٩١٦ بفيلم سلمي عنوانه «حضارة» لمساندة ترشيح ويلسن لرئاسة الولايات المتحدة ، وركب ويليام فوكس فيلماً مترفاً عنوانه « كارمن » مع تيدا بارا ، وانتج سيسيل ب. دي ميل مع « جيرالدين فارار » فيلماً منافساً للأول ، ثم انتج فيلماً عن « جان دارك » دفاعاً عن قضية الحلفاء . وكانت الافلام الحربية تتعاقب والافلام السلمية امثال : « زوجات حرب » لهربرت برنون ، و « صوت حرب يدعو للسلم » وغير ذلك من عشرات الافلام الداعية الى تدخل اميركا في الحرب العالمية الأولى ، وهي من انتاج الاخوان « وارنر » او « ستوارت بلاكتون » الذي كان يذكر دوماً أصله الانكليزي . وبعد فيلم « اللاتسامح » صوّر غريفث عدة أفلام دعاوة ، صوّر قسماً منها في الجبهات الفرنسية مثل فيلم « قلوب العالم ... الخ . وجعل فيلم « زهرة في الخرائب » من « اريك فون ستروهيم » نجماً عالمياً وذلك لابداعه شخصية ضابط ألماني بغيض .

رعاة البقر

إن اوروبا ، التي اسأمتها افلام الدعاوة ، تحمست لأفلام رعاة البقر *Far West* وطابعها الغريب ، فحييت في شخص توماس هاربر إنس الرجل العبقري .

إن هاربر هذا ، تاجر الافلام الذي يعد جمع المال شغله الشاغل في الحياة ، بل هذا المنتج الذي نسب اليه إنجاز افلام كثيرة من قبل مساعديه ، كشف ،

بصورة متناقضة ، الفن السينمائي للجماليين في اوروبا الذين كان غريفث مجهولاً لديهم ، فكان تأثيره اساسياً عـلى المدارس السويدية والفرنسية الحديثة شبيهاً بتأثيره عـلى الانجازات السوفياتية الاولى ؛ ولكي نعطي فكرة عن حماسة يستحيل الشعور بها عند معاودة النظر الى آثاره المحفوظة في مكتبات الافلام وجب علينا الاستشهاد بالسطور التي كتبها « لويس دلوك » بعد مشاهدته فيلم « غزو الذهب » قال : « إن هذا الفيلم يمثل أعجب ما حققه الفن السينمائي ؛ انه لقصيدة مرئية رائعة ، وتمثيل ازلي ومعجز ، ولكنه طبيعي وعادل ومصيب ، وهو لم يعكس عبثاً على طريقة رامبرانت ، الضياء والحياة ؛ ان الحركة القصيرة تجذبنا من مقاعدنا ، وتدفع قلوبنا من صدورنا ، ان عدو الفرسان الجنوني ، الجديد ، على طرق مضيئة غارقة في ابخرة غنائية من الغبار ، وفي دقة وحشية محتدمة من الخضرة والهواء والشمس تجعلنا نصيح اعجاباً » .

«ان افلام ت. هـ. إنس كافة عودتنا على اساليبه وعبقريته ، والمشاهد لفيلم « غزو الذهب » يشعر ان عنف صدق الشاعر ، بل المفكر ، بل الرجل يستولي عليه . وفي الحقيقة فان ت. هـ. إنس يبدع في آن واحد فيلمه كسيمفونية وكلوحة وككتاب وكتمثال ، ويبدع أثراً ضخماً وليس قصة صغيرة ، انه أثر رجل ذي قيمة ، ان هذا الشاعر عالمي ، ان توماس هـ. إنس سيد السينما » .

وكان بامكان دلوك ، في معرض الكلام عن الشاعر العالمي ان يذكر أخيلوس وهوميروس اليونانيين ، لأن آثار إنس جماعية وعقبى تقليد شعبي هو فيلم « رعاة البقر » .

ولد توماس هاربر إنس سنة ١٨٨٠ في أسرة ممثلين ، وكان هو ذاته ممثلاً في صغره ، وظل سنين طوالاً ممثلاً مغموراً ، ومثّل ، بتكليف من غريفث ادواراً طارئة ، وذلك قبل الشروع بادارة افلام ماري بيكفورد ، ثم عاد للعمل في الفروسية وفرقة ملعب سيرك متنقل *Bison 101* ، وأجاد توماس إنس تمثيل افلام رعاة البقر ، وهو نوع منشؤه ملاعب السيرك والصور الملونة الحجرية والمسارح الاميركية المخصصة لملاحم الرواد في اميركا ، وهو يتصل ، بالاضافة

الى ما ذكر ، بالحياة الشعبية المعاصرة او الغابرة القائمة على إعمار الاراضي المستولى عليها حديثاً .

وتكشف هذا الممثل القديم عن شخصية منظم ، فقد عرف قيادة الفروسية والتشخيص والجماهير والشجارات والمعارك بقبضات الايدي ، ففي احد افلامه المحفوظة النادرة الصادرة قبل الحرب ، مثل فيلم « عندما يستسلم لي » والذي سبق بسنتين ظهور فيلم « ولادة أمة »، أظهر في مشاهد الحرب براعة قد تفوق براعة غريفث في ذلك الحين .

ان ويليام س. هارت مدين لتوماس إنس بمجده السينمائي ، فقد كان هذا الرجل ذو العينين الصافيتين ممثلاً فاقت الناحية المأساوية والرصانة والتصلب البروتستانتي فيه ، الحماسة العامية السائدة في افلام رعاة البقر الكلاسيكية . وبدأ الممثل الياباني « سسو هياكاوا » حياته السينمائية مع إنس في فيلم « الاعصار » (١٩١٤) .

وظل انس اميركياً في اعماق نفسه اكثر من غريفث الذي تبدو عنده بوضوح آثار الجلوبات الفرنسية والانكليزية والايطالية والاسكندنافية وبعدها الالمانية . ان شاعر رعاة البقر ، البطولي الغنائي ، قد هجر عملياً الاخراج في الوقت الذي تأسست فيه شركة « المثلث » التي خلعت عليه ثوب المجد ، وترك منذئذ عمليات الانجاز الى رهط من الشبان كان كونهم فنياً وفي طليعتهم ريجنالد باركر ، هذا ولم يشرف انس على افلام شركة « المثلث » خلافاً لما قالته الصحافة يومئذ ، تلك الافلام التي ظلت عناوينها مرتعاً لاحلام جيل بكامله مثل : « كارمن كلونديك » و « لكي ينقذ عرقه » و « الرجل ذو العينين الصافيتين »

وينبغي الا نستنتج بأن انس اسطورة خلقها دون قصد دلوك ووسعها مؤرخون من الدرجة الثانية ؛ فقد اسهم انس فعلاً في خلق آثار ليست مدينة في وحدتها الى افلام رعاة البقر دون سواها والى موضوعات شعبية جعلتها آثاره تقليدية مثل : راعي البقر المحافظ على حرمة القانون ، والمدن الخشبية التي يغلفها غبار يثيره طراد الفرسان ، والمرأة البريئة المضطهدة ، والحانة ، ولعبة البوكر

التي تنطلق المسدسات اثناءها تلقائياً ، والمعارك الحاقدة بين خصوم يتمرغون كالخرق الممزقة في الطين والغبار .

وكانت اغلب نصوص المجموعة يصورهـا لتوماس انس الكاتب الذي لا ينضب معينه كاردنر سوليفان ، وهو صحفي قديم ، ولا يزال الى يومنـا يؤلف النصوص السينمائية في هوليوود ، على ان انس كان يتعاون دوماً مع عمليـات التقطيع ، وهي بدعة في ذلك العهد .

ولعل هذا الصانع الغريب ، الذي كان يفخر بأنه لم يقرأ في حياته كتابـاً واحداً ، كان اول من وضع في اميركا مخطوطة نص سينمائي مفصلة سطحـاً فسطحاً ، ومتضمنة اشارات دقيقة ، حتى اذا مـا انتهى العمل المذكور أوكل ادارة الاخراج الى مساعدين ، مصدراً الاوامر الاجبارية بالتقيد بدقة بتعليماته الكتابية ، ومتى انتهى التصوير عاد انس سيد عمله يراقب شخصيـاً عملية التركيب . وكان للسينما يومئذ مساعدون قلائل ، وهكذا فان نصيب انس منهم اكثر من نصيب كثيرين من المنجزين المعـاصرين ، فهو الذي رتب الصور ان لم يكن نفذ التصوير ، وقد كان هـذا الجد الاعلى للمنتجين الاميركيين في الوقت ذاته شاعراً غنائياً كبيراً غلبت على افلامه نزعة المأساة والميل الملحمي في المعركة ومثول الطبيعة الساحرة وعواصفها الشديدة .

وإذا ما وفق انس في أن يحمل ويليام س. هارت على هجر قمصانه المخططة ليرتدي بزة السهرة « السموكنغ » فقد أدى ذلك الى بطء الحركـة التمثيلية كما في فيلم «الذئاب» ، وكان نجاحه ايضاً أقل تألقاً في الموضوعات الدولية كافلام « الحضارة » و « الفرسان الثلاثة » ، و « لتعش فرنسا ! » ... الخ ومن ناحية ثانية فإن فيلم « الايطالي » مثلاً تصوير مذهل لحياة المهاجرين في نيويورك . وتميزت شركة « المثلث » في أوج مجدها باكتشافها « شارل راي » الممثل الكبير الشاب الحساس المتوقد الفخور . ومات توماس إنس قبل اوانه سنة ١٩٢٤ في حادثة تسمم .

« اللاتسامح »

ومهما كانت آراء دلوك فقد ذهب غريفث الى أبعد مما ذهب توماس انس (موسنياك) ونال عن جدارة الاسم الأول في السينما (موسنياك) ؛ وفي فيلم « اللاتسامح » أفاد غريفث من الرصيد المكتسب الذي ادى الى نجاح فيلم « ولادة أمة » فقد طوع جيشاً من المشخصين والممثلين ، وبنى تزيينات هائلة كان اكبرها قصراً بابلياً محاطاً بأسوار علوها ٧٠ متراً وعمقها ١٦٠٠ متر ، ولكي يعمر مشهد « وليمة بلتزار » بالناس حشد اربعة آلاف مشخص ، واضطر بيلي بيتزر تجاه هذا الاتساع الى تصوير المناظر من منطاد مقيد . ويزعم غريفث انه اظهر ستة عشر الف شخص في صورة واحدة لجيوش الفرس ، واقتضت عمليات نقل وتموين وقيادة هذه الفرق الضخمة التي بلغت أجورها غالباً ١٢،٠٠٠ دولار يومياً ، إقامة خطوط هاتفية وسكك حديدية ، وكانت طرق أسوار بابل العالية علو بيت ذي أربع طوابق ، سالكة ، ويمكن لعربتين رومانيتين ذاتي عجلتين تجر كل واحدة اربعة رؤوس خيل أن تتقاطعا . وأعاد غريفث ، في مجالات اخرى ، بناء مدينة باريس في القرن السادس عشر ، واورشليم زمن المسيح ، وعمل ستون الفاً من المشخصين بينهم العمال والممثلون والنجارون والتقنيون .. الخ طوال اثني وعشرين شهراً واثني عشر يوماً من زمن الانتاج .

ومن الطبيعي ان تكون المصاريف باهظة ، فقد كلفت « وليمة بلتزار » مبلغ مائتين وخمسين الف دولار ، وبلغ مصروف الفيلم الاجمالي مليوني دولار ، واستهلكت مصوّرات (كاميرات) بيلي بيتزر ومساعده كارل براون مائة الف متر من الشريط الخام ، ويعادل هذا الطول المتري ستاً وسبعين ساعة عرض سينمائي ، على ان مدة عرض فيلم « اللاتسامح » خلال الشهرين اللذين استغرقهما تركيبه انقصت الى ثلاث ساعات عرض .

وفي الخامس من شهر ايلول ١٩١٦ بدأ هذا الانتاج الباهظ النفقات ، الذي روجته دعاوة ضخمة ، سيرته على مسرح الحرية في نيويورك حيث ظل يعرض طوال اثني وعشرين اسبوعاً متوالية ، ولكن الفشل كان تاماً امام الجمهور

الاميركي الواسع والاجنبي ، وانهار المشروع بعجز قدره مليون دولار ونيّف تعهد غريفث الذي مول الفيلم جزئياً بتغطية الخسارة ، ويقال إنه قضى معظم حياته المهنية في وفاء هذا الدّيْن . وقد اعوزهم المال لهدم مدينة بابل المبنية من الخشب وقوالب الجص المزخرفة ، والتي اشرف ركامها رمزيـــاً على مدينة هوليوود طوال عشر سنين .

وان فيلم « اللاتسامح » يحير اليوم الجمهور الواعي ، وتقسم هـذه « المأساة الشمسية لجميع عصور الانسانية » ، حسب تعريف غريفث ، الى اربعة اقسام : سقوط بابل ، وآلام السيد المسيح ، ومذبحـة سانت بارتيلمي ، ومأساة عصرية هي « الام والقانون» وليس ثمة رابطة بين هذه الفصول الاربعة اللهم إلا الموضوع الغامض الذي يدور حول صراع اللاتسامح مع المحبة والاحسان ، كما ان اللازمة صورة مستوحاة من والت ويتمان هي الممثلة ليليان كيش تهز سرير طفلها وسط تزيين يعود الى زمن الميروفنجيين .

وقال غريفث يومئذ : « ان قصصي الاربـع تتنـاوب بانتظام ، ان مدود امواجها تبقى في البداية متباعدة هادئة وبطيئة ، ولكنها تتقارب شيئاً فشيئاً ، وتكبر بسرعة حتى الحل ، حيث تختلط في تيار واحد من الانفعال العنيف » .

ففي الوشيمات الاولى قدمت الفصول المختلفة ذوات العقـــدة البسيطة في مقاطع كبيرة ، ولكن التمثيل يأخذ في التعقيد شيئاً فشيئـاً ، وتقصر القطع ، وتتسارع التناوبات ولم تعـد آلام المسيح تستوعب اكثر من درب الصليب الى جانب حائط كاتدرائية ، على ان كل فصل من الفصول الثلاثة الباقية يحتوي في اشد حالات التوتر على تعـدد متنوع ، ونشهد بصورة متتابعة في باريس التي وقعت فيها مذابح سانت بارتيلمي ، الشوارع التي تجتازهـــا عصابات الرابطة الكاثوليكية ، وداخل البيوت التي قبع فيهـــا بقلق أنصار البروتستانتية الكالفينيــة ، وبلاط شارل التاسع ، وفي بابل ننتقل من قصر بلتزار الى عربات سيروس الى أسوار المدينة ، الى الفرسان الذين يحاولون صد الخطر ، وفي الفصل العصري تجري وقائع الفيلم في آن واحد في زنزانة سجن فيها رجل بريء ينتظر

الموت ، ومقصلة منصوبة في ساحة ، ومقطورة صالون فيها الحاكم الذي يستطيع العفو عن البريء ، والسيارة التي تلاحق القطار وفيها الدليل على الخطأ القضائي . وكان التركيب الذي ينظم هذه الاعمال في تصعد مذهل يقسم كل واحد منها الى ما لانهاية . فعجلات العربة الفارسية تتعاقب وعجلات القطار ، وتمتزج دماء جماعة البروتستانت بدماء البابليات المقطوعات الاعناق ، وغبار الطرق الحديثة بالسحب التي أثارتها كلمات المسيح الاخيرة ، وفي الوقت ذاته كانت ليليان كيش تهز دائماً وابداً سرير طفلها . وبلغت قوة غريفث حداً ان أثار هذا المزيج من الصور المتنافرة اعجابنا عوضاً عن ان يثير الضحك . هذا بالرغم من ان كلاً من الفصول معالج بأسلوب مختلف جداً عن الآخر .

ومثل فيلم « سقوط بابل » النجوم السينمائيون : كونستانس تالمدج ، وألفرد باجيه وإلمر كليفتون ، وسينا أوان ، وكان هذا الفصل ، العظيم باخراجه وتوسيعه ، ذا اسلوب قريب جداً من فيلم كابيريا ، وهو مستوحى من المدرسة الايطالية فاحتوى قوتها ولكنه لم يتحاش دائماً المظهر الكارنفالي .

وجاءت غريفث فكرة فيلم « الأم والقانون » من نزاع دموي على العمل استوجب تحقيقاً برلمانياً من جهة ، ومن حادث اجرامي عرف بقضية *Steilow* ، ويشكل اطلاق الجنود الرصاص على المضربين المقطع الرئيسي في القسم الاول من فيلم « اللاتسامح » ، على ان الفصل الحديث يحتوي على قطعتين اشتهرتا بحق وهما : المحاكمة وانقاذ المحكوم .

وتتناوب في مقطع الاضراب – الذي كان له تأثير على فيلمي « الدارعة بوتمكين » و « الأم » مشاهد المكاتب حيث يتهاتف رب العمل والمدير ، ومدن العمال حيث الاسر المذعورة ومتاريس الجنود والمعمل ، والشوارع التي يصرع فيها المضربون والنساء المذعورات ، والبنادق التي ينطلق منها الرصاص ، وفي عملية طباق مدهشة من الصور يناوب غريفث السطوح العامة والسطوح الكبيرة جداً ، ويناوب بين رؤوس الاشرطة ذوات الثلاثة امتار طولاً وبين تلك التي لا تحتوي سوى تسع صور تدوم نصف ثانية ، ويحتوي فصل المحاكمة على صور

ايدي ناعمة متشنجة تشبه تلك الواردة في فيلم *Crucifixion* لماتياس كرونوالد، وينسجم إيقاع انقاذ المحكوم مع اعادة صورة الجهاز الغريب الذي يستعمل في تسييب سكين المقصلة . إن فن التركيب (مونتاج) يصل في هذه الحالات الى قمة الاجادة .

وفي فيلم « اللاتسامح » صنع غريفث كل شيء ، فقد حرك الجماهير والممثلين بصحبة هيئة أركان مؤلفة من و. س. فان ديك ، وتود بروننغ وإريخ فون ستروهيم ، كما أشرف من علٍ على التزيينات والملابس والتصوير والموسيقى ، وأمّن التركيب ، وكتب اخيراً نصاً سينمائياً كان بمثابة مخطط ، ولم يتعرض الفيلم لتقطيع سابق بل ارتجله جزئياً على ارض التمثيل مستعملا على وجه الحصر تقريباً الضوء الشمسي .

ان محاسن قوة المنجز هذه، على ندرتها في السينما ، بديهية ، ولكنها مع ذلك لم تخل من مساوىء ، فقد لقيت مثالية الرجل الضبابية ، وحرمانه الكلي من حس الهزء ، وتظاهره بالعلم الصادر عن صحفي تعلم وحده ، وثقته بعبقريته ، مجالاً مفتوحاً .

كان سير فيلم « اللاتسامح » ، خارج اميركا ، صعباً وبالرغم من ان ملك انكلترا صفق له إعجاباً فان الرقابة البريطانية بترت اجزاء منه ، ثم ان نزعة الفيلم السلمية حملت الرقابة في القارة الاوروبية على منع عرضه طوال مدة الحرب، كما ان الفرنسيين لم يسمحوا بعرض مشاهد مذابح سانت برتيلمي ، وأثار هذا الفشل قلق غريفث الذي يلاحقه دائنوه ، فلم يجد بداً من تقطيع فيلمه الكبير وتقديم فصوله منفردة ، ومع ذلك فلم يستطع هذا الاثر أن يفرض نفسه على الجمهور فاحجم النقاد الاوروبيون عن ذكره .

وصفت شركة « المثلث » صاحبة فيلم « اللاتسامح » اعمالها بعد مضي سنتين على فعّاليتها ، وبعد حل شركة قائمة على ثلاثة مخرجين تشكلت شركة « الفنانون المتحدون » ، وكانت هذه الشركة ، التي تدعمها مشاريع دوبون دو نيمور ،

مؤلفـــة من ثلاثة نجوم : ماري بيكفورد ، ودوغلاس فيربانكس ، وشارلي شابلن ، ومع ذلك قبلت هذه التشكيلة د. و. غريفث في عضويتها .

الزنبقة المحطمة

وانتخبت شركة « الفنانون المتحدون » آخر أثرٍ فـذ لغريفث وهو « الزنبقة المحطمة » مثلت فيه ليليان كيش دور فتاة صغيرة معذبة يعشقهـا رجل صيني عاطفي (ريشارد بارسليمس) ثم يضطهد الفتاة ويقتلها أبوها وهو ملاكم فظ (دونالد كريسب) ، وركز التمثيل على هؤلاء الممثلين الثلاثة ، واكتفى غريفث بتزيين واحد منهم هـو حي فقير في ليمهاوز في لندن ، وخضع كل شيء في الفيلم لدراسة الطبـــاع والتعبير عن عواطف بسيطة فيها فوارق لطيفة وشيات ، واصبح الجو ، جو الاكواخ الحقيرة والازقة الغارقة بالضباب ، والحوانيت الفقيرة شخصية المأساة ، وبدون ان نتعرض للكلام عن التأثيرات المتبادلة فان غريفث ادرك مجهودات السويديين ، ولعله أسهم بفيلمه هذا في اندفاع « مسارح الغرفة » الألمانية .

وكان فيلم « الزنبقة المحطمة » انشودة للشباب ونبوغ الممثلة ليليان كيش ، فقد ظهرت هذه الممثلة الضعيفة البنية في مشهد لا ينسى عندما هاجمها معذبهـا ، فكانت تدور في فخ ضيق في خزانة وقد احنى الذعر ظهرها ، وتشنجت يداها الناعمتان ، وأعـــان تركيب دقيق على حسن أداء هذا الفصل المشهور المطبوع بنوع من السادية[1] البروتستانتية المتزمتة ، وكان التصوير المغلف ، الهادىء ، الساحر يمثل بنجاح الغَبَس الفني[2] ، هــذا وبالرغم من الحساسية المصطنعة لموضوع قدمه الروائي الانكليزي توماس بورك ، وبالرعم من المبالغة في اظهار خاصية « الرجل الشرس » فقد كان غريفث يتجنب دومـاً على وجه التقريب هفوات الذوق التي يندر غيابها في أفلامه الاخرى .

---

(١) السادية : الرغبة الجنونيـة في القسوة والتعذيب نسبة الى الكاتب الفرنسي الماركيز دي ساد *de Sade* (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذي امتازت كتبه بهذه النزعة .

(٢) الغبس : بياض فيه كدرة .

شارلي الشرطي

إن شارلي شابلن ، الذي لم يمض عليه سوى بضعة شهور وصل فيهـــا الى قمة مجد لم يحظ به غريفث او اي اميركي قبله ، قد أنضج فنه بانجازه لشركة « إيسّامي » سنة ١٩١٥ خمسة عشر فيلماً ، ويحتوي أثره الفذ الأول « المشرد » على قسم يكاد ان يكون مفجعاً وذلك عندما علم شارلي أن لابنة الفلاح التي يحبها خطيباً !

وظهر الهجاء الاجتماعي عند شارلي في أفلام : « شارلي الصانع » و « بحار » و « في المصرف » و « سارق » وكانت زميلته في التمثيل منذ بداية هذه المجموعة (وحتى سنة ١٩٢٣) الحسناء المؤثرة إدنا بورفيانس ، وهـــي سكرتيرة شابة جعل منها شارلي ممثلة كبيرة ، وتوفيت منسية سنة ١٩٥٨ .

وفي سنة ١٩١٦ وقع شارلي مع شركة *Mutual* عقداً قيمته ٦٧٠٠٠٠ دولار لاثني عشر فيلماً هي : « رئيس شعبة البيع » و « الاطفائي » و « الموسيقي » و « الجوال في الليل » و المزور » و « المرابي » و « عامل الآلة » و « تزحلق » و « شارلي لا يبالي » و « الاستشفاء » و « المهاجر » و « الفار من وجه العدالة » وجميع هذه الافلام تقريبـــاً من الآثار الفذة التي تحمل طابع العبقرية . ويقول الناقد دلوك بعد مشاهدته الافلام المذكورة : « إن شارلي بعد ان ترك وراءه استاذه ماكس ليندر ارتفـــع الى مصاف موليير ، وذكر ايلي فور شكسبير بمناسبة كلامه عن شارلي ، وصدّق فيلم *Limelight* أقواله بعـــد مرور خمس وعشرين سنة . وعرض شارلي في جميع أفلامه ذوات الوشيعتين رشاقة جسمية لحركات ايمائية لا تجارى .

إن التركيب في افلام شارلي بدائي ، ولا يتميز بشيء من تركيب أفـــلام ماكس ليندر القديمة ، واغلب المشاهد معالجة بالسطح العام ، وظل شارلي طوال حياته المهنية اميناً لهذه التقنية ، وصرّح اثنـــاء اخراج فيلم « السيد فيردو » لروبرت فلوراي : « إن التصوير بالسطح العام شيئاً لا غنى عنه ، وعندما امثل فاني امثل بساقي ورجلي كما امثل بوجهي » وزاد قائـــلاً : « إنني خارج العادي ولست بحاجة الى زوايا تصوير خارجة عن العادة » .

ولكي يضبط شارلي مشهداً من المشاهـــد اكثر من التجارب ، ففي فيلم «المهاجر» وطوله ٥٠٠ متر ، صور شارلي بواسطة مصوره الخاص «رولي توترو» الذي يساعده و. ت. فوستر ١٢٠٠٠ متر من الشريط الخام ، وأمضى شخصياً اربعة ايام بلياليها في تأمين التركيب الذي كان يرمي من ورائه الى انتخـــاب أحسن المشاهد من خلال عشرات من التجارب .

وتتصل بعض افلام شركة *Mutual* بالطريقة التي سار عليهـا ماك سنيت ، وهي طريقة قصاع الزبدة المقذوفة ، ولم يعد هذا الاتجـاه مسيطراً عنده ، فان اغلب افلامه تقريبـاً تتصف بدقة ورشاقة رقص الباليه ، ولكن الهجاء والنقد الاجتماعيين جعلا من هذه الافلام اكثر من تسليات باهرة . ويبدأ فيلم « شارلي لا يبالي » او « شارلي الشرطي » ، وهو اشهر افلام المجموعـة ، بلوحة ساخرة لبعثة من الفضلاء تحاول ود المتشردين الى جادة الصلاح ، ولما سحرت عينا إدنا الجميلتـان شارلي تطوع في سلك الشرطة فأرسل الى الشارع المخيف حيث يقطن فيه رجل شديد يصرع الناس زرافات كواحد ، فاستطاع شارلي بدهائه الساذج وخفته وذكائـــه ان ينتصر على خصمه فاصبح الشارع منذئذ جديراً بالاحترام والفضائل .

ان السخرية اللاذعـة التي تسود فيلم « الشارع الهادىء » مصحوبة بتصوير مؤثر للأكواخ اللندنية الحقيرة ، مهد الممثل الهزلي الكبير ، وثبتت منذئذ ملامح شخصية شارلي ، إنـــه ضعيف ولكنه مجدود[1] وخبيث ، ولذا كانت قامته القصيرة ومظهره الواهي ادعى الى جعل انتصاراته اكثر تحبباً ؛ إن شارلي رجل طيب ، شفيق ، محسن الى غيره ، على أن هذه الصفات لا تنفي اضدادهـا فهو أحياناً نذل ، ففي فيلم « عامل الآلة » يوقف المعركة بهدنة يستفيد منها لينهال على خصمه بقصاع الزبدة ، كما انه فظ ايضـاً ، ففي مشهد من فيلم « المرابي » بعد ان خدعه لص عجوز فتح شارلي ساعة المنبه التي اراد رجل فقير رهنهـــا

---

(١) الجد : الحظ

عنده ، كما تفتح المعلبات[1] ففكك جميع آلاتها رافضاً دفع سنت واحـد ، ثم أعاد حطام الساعة مغلفة بمنديل .

إن النابض المضحك الأساسي عند شارلي هي الكرامة ، فشارلي – نقيض ماكس ليندر – رجل متشرد يريد ان يكون « جنتلمان » ، إن هذا الادعــاء المضحك لا ينفي المطالبة النبيلة بالكرامة الانسانية التي يستدعي الفوز بها الهزء من اصحاب الفضل الذين لا يستحقون هذا الفضل كرجــال الشرطة ، وحراس السجون ، والكونتات ، وأصحاب المصارف والمرابين ، والرجال الاشداء .

ففي فيلم « فار من وجه العدالة » كتب شارلي يومئذ يقول : « إني اتنــاول كأساً من المرطبات على الشرفة بصحبة فتاة ، وفي الطابق الاسفل سيدة سمينة محترمة ، حسنة اللباس ، وعندما آكل المرطبـــات اترك مقدار ملعقة صغيرة تنساب من خلال بنطـــالي ثم من الشرفة لتسقط في رقبة السيدة . إن الضحك الاول سببه ارتباكي الشخصي ، والثاني ، وهو الاكبر ، ينتـــج عن وصول المرطبات الى عنق السيدة التي تأخذ في الجؤار والقفز ، ومهما يبدو هذا بسيطاً لأول وهلة فإن ثمة عنصرين من الطبيعة الانسانية مقصودان هنا : الأول السرور الذي يشعر به الجمهور عند رؤيته الثراء والترف في مأزق حرج ، والثاني نزعــة الجمهور الى الشعور بنفس مشاعر الممثل ، ومن الاشيــاء التي حفظت بسرعة في المسارح هي ان الجمهور ، بصورة عامة ، يشعر بالرضا عند رؤيته الاغنياء يصابون بالغبن ، فلو أنني تركت قطعة المرطبات تسقط على رقبــة امرأة فقيرة تخدم في البيوت لأثار هذا المنظر العطف على المرأة بدلاً من الضحك عليها ، كما انه ليس لامرأة تخدم في البيوت كرامة تخشى ضياعها ، ولن يكون للحادثـــة أي أثر مستغرب . ان ترك قطعة المرطبات تسقط في عنق امرأة غنية إجراء عـــادل تستحقه » .

ولكي يبلغ شارلي هذه المؤثرات استعمل دومـــاً الاقتصاد في الوسائل الى

---

(١) المعلبات : *Conserves*

أبعد الحدود . إن المرطباب افادته هنا في تسييب الضحك عند الجمهور مرتين .

وقد كافأت شعبية ، لا تعادلها شعبية ، هـذه الجهود ، ولعل افلام شارلي هي الوحيدة التي قدرتها حق قدرها ، في آن واحـد ، الطبقات الاكثر فقراً ، والناس الاكثر بدائية ، وفي الوقت ذاته الجماهير الاكثر انتقاء ، والمفكرين الاكثر تأنقاً .

وفي سنة ١٩١٧ وقـّع شارلي عقداً بمليون دولار مع شركة *First National* التي تضم في حوزتهـا اغلبية دور العرض الاميركية ، فخفف شارلي حينئذ من سرعة عمله ، فبين ١٩١٨ و ١٩٢٠ انجز أربعة أفلام ذوي ثلاث وشيعات فقط وهي : « حياة حقيرة » و « شارلي الجندي » و « غرام في الحقول » و « يوم سرور ». فالثلاثة الاولى آثار فذة لا أثر للهفوات والضعف فيها ، ففيلم « حياة حقيرة » يعالج من جديد حياة الاكواخ الحقيرة والحـانات ، والمتشرد الذي يلاحقه رجال الأمن . وفي فيلم «غرام في الحقول» يمثل شارلي دور خادم مزرعة يضطهده صاحب العمل المتزمت، ثم يفر في المنام الى رقصة باليه خارقة للعادة حيث يتحول فيها الى آلهـة حقول يتجول بين عرائس الطبيعة . وإن فيلم « شارلي الجندي » هجاء لا هوادة فيه لحرب ١٩١٤ التي فككها هـذا الشاعر بطريقة المحـال والعبث . ويهزأ شارلي الذي يجسد الجندي البسيط ، ومستبقاً بذلك فيلمه « الديكتاتور » من رؤساء الجيوش هندنبرغ ، والقيصر وولي العهد ، ونراه في مشهد آخر ، منعته الرقابة ، ينزع ازرار بدلتي الرئيس « بوانكاره » وملك انكلترا للاحتفاظ بها كذكرى .

كان شارلي قد وصل الى قمـة فنه ، وظلّ سجله يتوسع حتى بعد ١٩٢٠ ، وليس الشأن كذلك عند «غريفث» و «إنس» او «ماك سنيت» . ان فشل فيلم «اللاتسامح» الجبار انزل المخرجين عن عروشهم ، واتجه المنتجون ، وهم وكلاء المصارف ، الى ان يصبحوا أسياد فن الافـلام . لقد انتهى دور بلوغ السينما الاميركية الاوج ، وبدأ سلطان هوليوود .

الفصل الثامن

الكشوف الالمانية

كانت المانيا ، الخاضعة للانتاج السينمائي الدانمركي تحتوي سنة ١٩٠٠—١٩١٠ على هباء من الشركات الصغيرة المبعثرة في انحـــاء البلاد ، من « هيدلبرج » الى الى « ستروبنغ » ، ومن « مونيخ » الى « كولونيا » ؛ وكانت السينما تتوسع ببطء نسبي في بلد الشركات الاحتكارية حيث نرى فيها مع ذلك عدة تركيبات او تجمعات فشلت كلها تقريباً ، ولكن شركة *Pugu* او «الاتحاد» المدعومة من احد المصارف النمساوية ، اظهرت عشية الحرب العالمية الأولى فعالية كبرى، وكذلك فعلت شركة *D. K. G.* .

كان المخترع « ماكس سكلادانوسكي » أسس شركة أفلام كان فيهـــا ممثلا ومخرجاً ، وكان انتاجه متقطعاً وتافهاً مثـــل الفيلم الهزلي « عذراء اورليان » (حوالي ١٩٠٥) ، وهناك رائد آخر اسمه « اوسكار ميستر » انتج افلاماً اكثر عدداً وأحسن نوعية ، ويبدو أنه قلد من بعيد باتيه دون ادراك نجاحاته الفنية والتجارية ، ومن افـلامه « سالومه » ١٩٢٠ ، و « وأواني الصيني من ميسين » ١٩٠٦ ، وكانت هذه الشركة ، على كل حال ، الاولى التي اتحفت السينما الالمـانية بالنجم السينمائي « هنّي بورتن » .

ومع ذلك فقد اخذت ، عشية الحرب ، البوادر الاولى للاندفاع الفني المقبل للسينما الالمانية في الظهور .

ولم تنجح شركة *Pagu* الا قليلاً في محاولاتها استجلاب أعلام المسرح والآداب الى العمل في السينما ، وأعطى المخرج المشهور « ماكس رينهاردت » الشركة التي ارتبط معها بعقد قدره ستمائة الف مارك بعض الافلام الجديرة بالاهتمام ، والتي لم تَحْظَ بنجاح تجاري مثل « ليلة البندقية » و « جزيرة السعداء » ، وأعطى الدانمركي « ستلان راي » السينما الالمانية اول آثاره الرئيسية « طالب براغ » ، وذلك بعد أن انجز عدة افلام في برلين . إن هـذا الانتاج الذي بلغت تكاليفه ٢٠،٠٠٠ مارك قام بتصويره في بوهيميا المصور السينمائي « كيدو سيبير » اعتماداً على نص للروائي « هانز هاينس أورز » ، وكان الممثل الرئيسي ، الى جـانب الممثلة « ليدا سالمونوفا » ، « بول ويغينير » احد مشاهير الممثلين الذين عملوا مع ماكس رينهاردت .

وقتل ستلان راي في الجبهة بعد أن انجز النسخة الاولى من فيلم « البيت بلا أبواب ونوافذ » (١٩١٤) ، ولكن بول ويغينير ظل يتابع التيار الذي احدثه ستلان راي ، وأخرج بمعونة كاتب النصوص السينمائية « هانريك كالين » فيلم « *Le Golem* » وسط التزيين الطبيعي البديع في براغ القديمة ، وعولجت هـذه الموضوعات الخيالية الغريبة بطريقة واقعية ، وعالج ويغينير وكالين بعد الحرب بأسلوب تعبيري هـذه الموضوعات المستوحاة من تقاليد العصور الوسيطة والرومانتيكية . وهكذا كان هذان الرجلان رائدين اساسيين سياسيين لفن الفيلم الالماني .

وقسمت الحرب العالمية الأولى أوروبا الى ثلاث قطع : في الغرب : فرنسا وانكلترا والبلاد اللاتينية التي غزتها اميركا بسرعة . والشرق : وفيه روسيا التي أُسيء تموينُها بالافلام الاجنبية عن طريق فلاديفوستوك او البلاد السكندنافية . وأوروبا الوسطى : التي عزلتها كتلتا الحلفاء عن العالم ، والتي هددت بالحرمان من أنواع التمثيل السينمائي والمسرحي وغيره من جراء سيطرة المانيا عليها .

وبدا للألمان ، في وقت مبكر ، أن تموين أوروبا الوسطى بالأفـلام بمثابة

« واجب قومي »، وفي الرابع من تموز ۱۹۱۷ - أي في الوقت الذي كان للقتال من أجل المعنويات اهمية اساسية - أعلم الجنرال لودندورف ، وزير الحربية بوجوب القيام بسرعة بتكتيل الجهود المعنوية والمادية للسينما الالمانية على أسس منطقية ؛ ودعم هندنبرغ لودندورف في هذا المطلب ، ثم اتحد ارباب المصارف والصناعات الكيميائية والكهرباء والتسليح لتأسيس شركة قوية عنوانها : *Universum Film Aktiengesellhaft* المعروفة عادة برمز الحروف الاولى *U. F. A.*

وتوفرت للريخ كل الاسباب لانشاء صناعة سينمائية هائلة، ففي الشهور الأولى من النزاع المسلح ازداد عدد رواد دور العرض زيادة كبيرة ، وكانت الصناعة الكيميائية الكبرى منذ ١٩٠٨ تعنى بصنع الافلام الخام، وكان الفيلم غير المطبوع « اكفا » أجود من بعض النواحي من *Kodak Rochester* ، وأتاحت صناعة الآلات الضوئية والكهربائية المتقدمة جداً بتجهيز دور العرض والمهاثل ، ولكن الأطر الفنية كانت يومئذ غير كافية .

وحتّت العزلة الالمان على الانتاج ، فاستعانت برلين بالتقنيين والممثلين في أوروبا الوسطى كلها، وأضيف الى التيار الآتي من الدانمرك مجلوبات من نيلسن، وبراغ، وفارسوفيا،او بودابست . أمثال البولونية « آبولينيا شالوبتز » المعروفة باسمها المستعار « بولا نيكري » والتي جاءت الى السينما بعد « آستا نيلسن » ، والدانمركي « أولاف فونس » نجم الافلام الخيالية ذوات الفصول مثل : *Homonculus* (الذي أشرف عليه ألبرت نوس واوتو أوفا ريبرت)، والروماني « لوبو بيك » الممثل والمنجز .

وبدأ الاندفاع السينمائي الحقيقي بانتهاء الحرب ، وذلك عندما أمنت شركة *U. F. A.* التي ترعاها معامل « كروب » ، و « ستينس » وهي التي سميت فيما بعد *I. G. Farben* ، و « البنك الالماني » ، الاشراف على دور العرض التي كانت تملكها شركة *Nordisk* .

وأنشئت في ألمانيا ، التي تعصف فيها رياح الهزيمة ، معـــاثل مجهزة بصورة ممتازة وغـــير منافسة في اوروبا . وكان رواج الاخراجات الكبيرة الايطالية شيء جديد ، فاقترح ممولو شركة « أوفا .U. F. A » تلك الانماط من الاخراج على المنجزين ، فبنى « جو ماي » مدرّجات رومانية لحبس الاسود والمسيحيين في فيلم Veritas Vincit ، وأوكل الى « إرنست لوبتش » الذي اثبت مهارته في مجموعة من الافلام الهزلية ، صنـــع فيلم ضخم عن « كارمن » ، فاستوحى « هانز كراي » الذي اصبح كاتب نصوص سينمائية عند لوبتش موضوع كارمن من « ميريمه »[1] اكثر من « بيزيه »[2] . وكانت غجرية بولا نيكري ، وذلك تناقضاً مع الكارمينات الهوليووديات ، مشتقة من الطبيعة شأن «الدون جوزه» الذي ابدعه « هاري ليدتكه » .

ان الجمهورية التي اعلنت بعد خلع القيصر حرمت شركة « أوفا » من رؤوس الأموال الحكومية ، فأصبحت الطبقة المـــالية العليا منذئذ صاحبة الشركة الاحتكارية ، وكان افتتاح شركة «أوفا» أعمالها سنة ١٩١٩ في Palast Am Zoo بفيلم « مدام دو باري » الذي انجزه لوبتش ، بداية عهد فتوحات قامت بهـــا الشركة المذكورة ، فاشترت دور عرض في سويسرا ، والبلاد الاسكندنافية ، وهولاندا ، واسبانيا ؛ اما بلاد الحلفاء فقد اصطدمت بالمقاطعة ، ولكنّ فيلم « دو باري » الفخم الذي مثله « بولا نيكري » ، و « اميل جاننكس » أزاح الحواجز امامه ، ومهما يكن من أمر فان الصفة الرئيسية الغالبة عليه هي المرافعة ضد الافراط في الاعمال الثورية سنة ١٧٨٩ ؛ لقد جـاء الفيلم في الوقت المناسب لعالم تهزه الاضطرابات الاجتماعية .

ودعت الاخراجات الكبرى المانيا لتخلف ايطاليا الآخـذة في الانحطاط ،

---

(١) بروسبير ميريمه أديب فرنسي ولد في باريس سنة ١٨٠٣ وتوفي سنة ١٨٧٠ له مؤلفـــات كثيرة أهمها مجموعة قصص ومنها قصة كارمن الغجرية .

(٢) جورج بيزيه موسيقي فرنسي ولد في باريس سنة ١٨٣٨ وتوفي سنة ١٨٧٥ له مؤلفـــات موسيقية ومنها قطعة كارمن .

فحملت للشاشة دروس الاخراجات الهائلة التي استعملها رينهاردت الذي احدث ثورة في مسرح ما قبل الحرب ، كما حمل تلميذه لوبتش الى الشاشة احد نجاحاته الكبرى ، ألا وهو الفيلم الايمائي الشرقي *Sumurum* وعالج لوبتش منذئذ جميع الانواع شريطة ان تكون ذوات مشاهد واسعة ؛ ونضرب على ذلك مثلاً في نوع الخياليات السحرية « الدمية » ، وفي الغنائيات الصغيرة ذوات التزيين الحديث الاسلوبي « القطة الوحشية » ، وفي اعادة تشكيل الحوادث التاريخية المضخمة « آن دي بولاين » و « امرأة فرعون » . وخيّل للناس في وقت من الاوقات ان احد المهاجرين البولونيين واسمه «بوكوفتسكي» يكاد ان يغطي عليه بافلامه وهي: « دانتون » ، و « عطيل » ، و « سافو » و « و « بطرس الاكبر » . وركّب « اوتو ريبرت » فيلماً عنوانه « طاعون في فلورانسا » معتمداً على نص سينمائي « لفريتز لانك » ، كما ركّب « ريشارد اوسوالد » فيلم « ليدي هاملتون » و « لوكريس بورجيا » ... الخ.

وأجاد لوبتش ، محرك الجماهير الكبير على طريقة رينهاردت ، اقتباس المضحك التقليدي في الغنائيات الصغيرة الالمانية وحملها الى الشاشة ، وكانت قريحته عامية ولكنها جذابة وقوية ، ويمكن اعتبار فيلمه « الاميرة ذات المحار » على علاته اقل بذاءة من فيلم « دو باري » فالاطاحات الجزئية تتحد مع حس اكيد في ملاحظة الاخلاق والسلوك .

★

عيادة الدكتور كاليكاري

وتعارض التيار الناشىء عن نجاحات لوبتش بتيار « التعبيرية » ، فان « كاليكاري » الذي غدا نموذجا كونياً شأن « هارباكون » ، او « دون جوان » صار ايضاً اول نموذج مأساوي خلقته السينما ، فهو حالة نفسية ، ومزيج من القساوة ، والقلق ، والخيال الغريب ، والهيجان اكثر منه رجل .

ولعل النمساوي «كارل ماير» الذي كتب باللغة التشيكية مع «هانز جانوفيتز» النص السينمائي لفيلم «عيادة الدكتور كاليكاري» اقوى شخصية في السينما الصامتة الالمانية ، فقد مزج المؤلفان في نصهما ذكرياتهما الشخصية عن مشافي الامراض النفسية ، والجرائم الجنسية ، والمشاهد السوقية ، وكانت فكرتهما الحركة كما يراها « سيغفريد كراكور » الثورة على فظائع الحرب والسلطة التي يرمز اليهما « الدكتور كاليكاري » ، وكان هذا مديراً لأحد مشافي الامراض العقلية فنوّم الشاب قيصر تنويماً مغنطيسياً ، فكان يعرضه على الجمهور في السوق نهاراً ، ثم يدفعه عند هبوط الظلام الى اقتراف جرائم قتل فظيعة . ومات قيصر من الإعياء ، ثم اكتشف أمر كاليكاري فسجن على انه مجنون .

إن النص السينمائي ، وفكرة معالجته بأسلوب تعبيري أثارت حماسة المنتج « اريخ بومر » الذي بعد ان عرضه على النمساوي «فريتز لانك» سلمه الى الرجل الخصب التجاري «روبرت وبين» ، وكان المخرجون الحقيقيون ، اكثر من «وبين» وجماعته المزينين ، ثلاثة رسامين تعبيريين من رابطة *Der Sturm* هم : «هيرمان وارم » ، و « والتر روحريك » ، و « والتر ريمان » .

التعبيرية

إن « التعبيرية » حركة طليعية تأسست في مونيخ حوالي سنة ١٩١٠ ، وهي رد فعل للحركتين الانطباعية والطبيعية . وكانت التعبيرية حركة موسيقية وأدبية وهندسية وبخاصة تصويرية. ويقول هيرمان وارم : «ينبغي أن تكون الأفلام رسوماً تنفتح فيها الحياة» إن هذه العبارة مفتاح جمالية فيلم « كاليكاري » ، وكل شيء فيه يخضع لنظرة الى العالم تفكك المنظور والاضواء والاشكال والهندسات ، ففي هذا العالم المشوّه يخشى أن يكون الانسان فيه ُبقْعَة ، ولكي ينسجم وغرابة اللوحات المدهونة أُلبس الممثلون ملابس غريبة شاذة عن المألوف ، ومشطوا[١] تمشيطاً مفرطاً ،

---

(١) التمشيط : *Maquillage* .

وجدوا في أوضاع التوائية مقصودة ؛ وهكذا حصلوا على صور اخـاذة مثل : سجين راكع في وسط ركيزة مصنوعة من الزوايا الحـادة ، وخاطف متردد على السطح المحاط بمداخن ممشوقة الى العلاء، ونائم متجول اسود ونحيل اوقف وسط بقعة بيضاء مرتبة ضمن منظور محرّف وآبق كائن في حائط قاتم .

ان التمثيل الاسلوبي يقترب من التمثيل الايمائي الذي جوّدته الابحـــاث التمثيلية التي قامت بها الطليعة ، فقد صار فيلم « كاليكاري » كما كانت في الماضي افلام « ميلييس » ، بفضـــل اضوائه المرسومة على القماش ، ولوحاته الحية ، وإيقاعه المتأخر النبرات ، « مسرحاً مصوّراً » حيث رُدّ فيه التقطيع بصورة جوهرية ، الى مجموعة من اللوحات يؤديها ممثلون كبار امثال : «كونراد ويدت» و « ورنر كراوس » و « ليل داكوفر » و « فريدريش فيهير » ... الخ .

وانتظر الناس بفارغ الصبر فيلماً جديداً « لروبرت فيين » بعد « كاليكاري » فكان فيلم *Genuine* التعبيري ، ولكنه فشل فشلاً مضحكاً تقريباً بالرغم من النص السينمائي الذي وضعه « كارل ماير » ، والتزيينات التي صنعها « سيزار كلاين » ؛ عـــلى ان النجاح الذي اصابته افلامه : « راسكولنيكوف » وفيلمه العرائسي الكبير «ايدي اورلاك»،وفيلمه « *I. N. R. I.* » الذي مزج فيه بين عقدة عصرية وحياة المسيح ، كل هذا لم يحل دون عودة هذا المنجز الى اساليب الانتاج التجاري السهل الذي خلق له .

وان اهم الافلام التعبيرية التي ظهرت بعد كاليكاري هي : «الاضواء الثلاثة» « لفريتز لانك » ، و « لو غوليم » ، و « الدال عـلى الظلال » « لروبنسون » ، و « غرفة الوجوه الشمعية » « لبول لني » .

إن الرعب ، والخيال الشاذ ، والجريمة تسيطر عـلى الافلام التعبيرية ، وقد أصاب « سيغفريد كراكور » عندما قـــال : « ان فيلم كاليكاري فتح الباب امام موكب الطغاة » .

ويبدو ان فترة ما بعد الحرب الالمانية التي تصور هذه الافلام ، شعورياً او

لاشعورياً ، اضطرابها الفوضوي كانت تستدعي حتمياً ظهور شخصية «الغول» بجحافل جرذانه المشؤومة النذير بوباء الطاعون . ان فيلم « الدال على الظلال » وليد الليل يجلب معه صور الملوسة السوداء التي تدفع الى الجريمة ، ويحبس القدر « الاضواء الثلاثة » وألوفاً غيرها في قلعة ذوات جدران لانهائية مجبراً رجل الاسطورة « سيزيف » على رفع ، من عصر الى عصر ، حمله الثقيل ذاته . إن الفارين من « غرفة الوجوه الشمعية » و « إيفان الرهيب » لو « جاك البقّاج » قد أقاموا على الارض حكم الوحشية وأنواع التعذيب التي وصفها المركيز دي ساد ، وأخيراً فان فيلم « لوغوليم » هو الانسان الآلي الذي انقلب بدوره الى طاغوت خرج على مبدعه « الحبر لاوي » اكثر منه الآلة ذات الوجه الانساني الذي ينقذ الشعب اليهودي من جلاديه . إذن فان التعبيرية تبدو كمجاز مشوه ينسج خيوطه فوق مصير المانيا في اوائل جمهورية « ويمار » .

وتطورت التعبيرية على المستوى التقني دون أن تفقد مبدأها وهو « النظرة الذاتية للعالم » ففي فيلم « الاضواء الثلاثة » استعاض هيرمان وارم ، وهرلت ، وروهريغ عن القماش المدهون في فيلم « كاليكاري » بتزيينات أعدوها حيث يلعب الضوء على تضاريس الزخارف الجصية . وفي فيلم « الدال على الظلال » لروبنسون جعل المصور السينمائي « فريتزآرنو » تزييناً مسرحياً تقليدياً يتجلى بواسطة سحر الاضاءات ، وأبدل اللوحات الكاليكارية الغريبة المدهونة عن طريق اللعب المتحرك للظلال الكبرى السوداء . فأصبح الاستعمال التعبيري طابعاً للسينما الالمانية سواء اكانت تعبيرية أم لا ؛ ولكي يتسنى للمصورين السينمائيين بسط جميع موارد التصوير الشمسي الفني ، فقد حصرت الافلام في سجن المماثل البرلينية المترفة الهائلة وحرّم التصوير في الهواء الطلق ؛ وعادت مراسم الوضعات الى سابق مجدها ، كما كانت الحال في مونتروي زمن ميلييس .

وبرزت من خلال التعبيرية ، وما وراءها ، شخصيات قوية متجاوزة صيغ المدرسة المذكورة وهم : « كارل ماير » ، و « فريتز لانك » ، و « مورنو » ، في الدرجة الأولى .

وفي غداة سقوط فيلم *Genuine* أصبح كارل ماير ، بعد ان كتب النص السينمائي الجميل جداً لفيلم *Vanina* المقتبس عن ستاندال ، والذي اشرف عليه فون كرلاخ ، اقول : أصبح كارل ماير العالم بأصول *Kammerspiel* ومعناها الحرفي « مسرح الغرفة » . وبدت هذه المدرسة في الظاهر كعودة الى الواقعية بعد ان هجرت أفلامها الأشباح والطغاة ملتفتة الى صغار الناس كالعمال والباعة والخدم فوصفتهم في حياتهم اليومية وبيئاتهم ، وقد تردّ العقدة في هذه الافلام الى حادثة عادية ، ولكن التمثيل ركّز تبعاً لنمط التراجيديات الكلاسيكية التي استعيرت منها قاعدة الوحدات الثلاث .

ولم تكن وحدة الزمن محصورة دوماً بأربع وعشرين ساعة ، وبالمقابل فان للتمثيل وحدة بلغ من تعمّد جعلها خطية ان في مكنة الأفلام المذكورة الاستغناء عن الحاشية فأصبحت وحدة المكان أخاذة من جراء وجود التفاصيل ذاتها او اللوازم ذاتها . واستعمل كارل ماير تزيينات بناها في المماثل ، ذات مدلول اجتماعي مثال ذلك : المطبخ الذي تقيم فيه الخادم في فيلم « الباب الخلفي » وبيت محوّل سير القطارات في فيلم « سكة حديد » ، ومؤخر الحانوت في فيلم « ليلة القديس سلفستر » ، والفندق الكبير في فيلم « آخر الناس » ففي هذا الضغط في مكان مغلق يبلغ العنف الانفجاري للتمثيل عشرات أضعافه .

إن بساطة المأساة والبيئة الاجتماعية تشترط في نظر كارل ماير ، رزانة التمثيل عند الممثلين وتجنّب الفخفخة الكلامية وتكلف التأثير ، غير ان التجريد في « مسرح الغرفة » يعاب عليه احياناً الثقل الاصراري وسط بساطة مزعومة ، فان الدّوْس الثقيل الذي يصحب العرض ، وإيقاع التقدم الدرامي المعيّر كثيراً ، كل هـذا يتعب النظارة بقدر ما تتعبهم الاندفاعات التعبيرية الطارئة .

إن ابطال هذه الحوادث في نظر كارل ماير اشكال رمزية ، وتصبح بعض اللوازم رموزاً مثقلة بالمعاني ، وتتجاوز الطبيعة الصامتة تقريباً الممثلين مثال ذلك المنبّه الـذي ينظم حياة الخادم الصغيرة في فيلم « الباب الخلفي » ورقاص

الساعة الدال على الدقائق في فيلم « ليلة القديس سلفستر » ، وحذاء المهندس اللماع ، وفانوس العامل في فيلم « سكة حديد » والباب الدوار ، اي دويلب القدر ، الذي يقذف بالاشخاص الى الفندق الكبير في فيلم «آخر الناس » .

ان قساوة القدر تسيطر على « مسرح الغرفة » شأنه في ذلك شأن الفيلم التعبيري ، كما ان الوحشية تأخذ شكل هيجان عنيف ، وفي فيلم « سكة حديد » تموت الأم بعد حادثة اغواء ، ويصبح الأب قاتلاً ، وتصاب البنت بالجنون ، ويصير العاشق جثة هامدة ؛ إن عنف هذه المآسي مشار اليه برموز تظهر في شكل تضاد : لامبالاة الطبيعة والناس تجاه المآسي الفردية ، فلوازم الثياب وأمواج البحر في فيلم « القديس سلفستر » ، والثلج والمسافرون الصابرون في فيلم « سكة حديد » وهي رموز لم تتجنب التفاهة . وفي فيلم « سكة حديد » وعنوانه بالالمانية *Scherben* ومعناه الحطام ، نجد ان الصورة اللازمة للقدح المكسور تدل على الضعف الانساني ، وعند حل العقدة ، اي في الوقت الذي تشرع فيه حاشية الفيلم بالقول : « أنا قاتل » ترى وجه القاتل مصبوغاً بالأحمر من الفانوس الذي يحركه العامل ليوقف القطار .

ان فيلم « الباب الخلفي » وهو الفيلم الأول الذي انتسب فيه كارل ماير الى « مسرح الغرفة » أخرجه بصورة سيئة رجل مسرحي اسمه « جسنر » بمساعدة بول لني ، وأشرف على فيلمي : « سكة حديد » و « ليلة القديس سلفستر » لوبو بيك ، فأثبت هذان النجاحان المتتابعان قوة هذا الممثل الروماني الذي أصبح منجزاً ، وكان يصدر في عمله عن اتقان مهني وحس حاد ذي واقعية اجتماعية .

آخر الناس

وأشرف على القسم الثالث من الثلاثية « آخر الناس » فريدريك مورنو الذي حمل « مسرح الغرفة » الى الأوج .

وفي هذا الوقت كان لاسلوب كارل ماير مقلدوه ، وكان أحسن فيلم نجح فيه هؤلاء هو « السوق » الذي اخرجه كارل كرون وهو رجل مسرحي وأحد مريدي رينهاردت ، وانقطع بعد ذلك الى السينما ثم لم يلبث ان انحط بسرعة وحوّل تأثير « مسرح الغرفة » قسماً من السينما الالمانية نحو الواقعية وذلك

قبل ان تسيطر في هوليوود آثار جوزف فون سترنبرغ وان تحدث في فرنسا تياراً انتسب اليه مارسيل كارنيه .

وكان فريدريك ويلهلم بلومب الذي اتخـــذ لنفسه اسم مورنو قد درس الفلسفة والفنون الجميلة مما جعل افـــلام « رأس جانوس » وهو اقتباس لفيلم « الدكتور جيكيـــل » لهانز جانويتز ، وفيلم « قصر فوكولود » الذي كتبه ماير ، تدفعه الى طريق التعبيرية التي اكمل أحد آثارها الفذة وهو *Mosferatu* وهو اقتباس بتصرف قام به هانريك غالين لرواية برام ستوكر .

وقد حمّل الفيلم شاعرية هائجة ، فان للحاشية الآتية : « ولما اجتاز الجسر بادرت الأشباح لملاقاته » شهرة تعدل شهرة الحوار الكاليكاري (نسبة الى فيلم « كاليكار ») الذي ورد فيه مثل هذه العبارة : إلى متى أعيش ؟ حتى بزوغ الفجر .... ، إن لتحرك الجرذان ، والنعوش المليئـــة بالتراب .. وقصر الكاربات ، والبيوت الثلاثة المهجورة في المدينة الهانسية [1] ، صدى أبعد مدى من الثنائي المتصنع اللذين يمثلان عاشقين رومانتيكيين .

إن فيلم « الارض التي تلتهب » المعاصر لأفلام *Nosferatu* ، مأساة فلاحية تختلط فيه تأثيرات السويد ومسرح الغرفة . وعالج مورنو موضوعه بالسطوح المجسمة للوجوه ، ولكن - كما يقول الناقد موسيناك - جهـــداً اختيارياً في التأليف يظهر بوضوح ؛ إن المصلحة هنا تتغلب على الانفعال .

وعالج مسرح الغرفة بفيلم « آخر الناس » الموضوعات الهزلية ، فإن بوّاب أحد الفنادق الكبرى (إميل جاننكس) يصبح بعد فقدانه الحظوة عند رب عمله ، حارساً لدورة المياه ، فأوشك هذا ان يموت حزناً لتركه لباسه المقصّب ، ولم يغادر البطل الفندق إلا ليعود الى منزله ، ولذا فإن وحدة المكان هـــذه

---

(١) نسبة الى هانس وهي المجموعات التجارية التي نشأت في القرون الوسطى وكان لهـــا سلطان كبير على الحركـة الاقتصادية في اوروبا ولا سيا في المانيـا وانكلترا ، وكانت من مدنها بريم وهامبورغ ولوبك .

بالاضافة الى تمثيل خالٍ من الدوران ، قد يؤدي الى الرتابة لولا تحرك الآلة المصورة الدائم التي تشكل تجديداً تقنياً ذا تأثير بعيد .

وكانت المصوّرة المتحركة في الافلام الايطالية تشير بصورة خاصة الى أهمية التزيين ، فصارت مع كارل ماير وسيلة للتعبير النفسي مثال ذلك : جمود إميل جاننكس السكران امام مصوّرة مترنحة .

وكتب الصحفي الشاب مارسيل كارنه ، وهو أحد المتفرجين المتحمسين ما يلي : « وكانت المصورة المركزة على مِجَرّ ، تنزلق وترتفع وتحوم أو تتسلل في كل مكان تقتضيه العقدة ، فهي لم تعد مجمدة ، كما كانت تقضي الاصطلاحات السينمائية ، على حاملة بل اصبحت شخصية من شخصيات المسرحية » . ولقد اوجد كارل ماير ، ومورنو ، وكارل فروند بانحرافهم باللغة السينمائية تطوراً تعدل أهميته ، على مستوى الاسلوب التقني — تعميم السينما الناطقة .

واعتبر فيلم « آخر الناس » في كل مكان أثراً فذاً ، فهو الأوج الذي بلغه مسرح الغرفة والنهاية التي انحدر اليها . وهجر كارل ماير هذا الاسلوب بعد فيلم « عربة برلين الأخيرة » الذي انجزه كارل بيس ، ومثله لوبو بيك، وخيل الناس برهة انه عاد للملابس والموضوعات المشهورة في فيلمه « تارتوف » الذي أشرف عليه مورنو .

وفي وسط تزيين قديم ترك فيه هلرت ورورهريك لإضاءة كارل فروند العناية باضفاء الصفة التعبيرية اندفع اميل جاننكس متحاوصا ، راتلا ، منفوش الشعر مفكك ازرار البنطال ، عالي الفُوَاق ، مغالياً في حركاته وتصرفاته ، فهو بذلك أخفى الملامح الأساسية عند موليير وراء ظاهرات اللذة الجسدية . ان لمفيستوفيلس الهزلي الذي أقامه فيما بعد في فيلم « فوست » الصفات ذاتها ، كما ان حادثته الغرامية مع العجوز السمينة الثرثارة التي تمثلها إيفيت كلبرت تشكل صورة مضحكة كاريكاتورية سادية للحب . وزاوج مورنو بشكل غريب بين بطلته كريتشين مع فوست انثوي ، فإن حسه التشكيلي ، الذي عرف في

موضع آخر بالتأنق والدقة والاهتمام بالتجديد الطليعي قد سقط عندما اراد تصوير هذه الحادثة ، في خليط البطاقات البريدية المصورة الملونة . إن الخود الشبقي العاجز امام اهواء غير فاسقة أدّى الى فشل فيلم هو ، من ناحية أخرى ، عظيم .

إن القسم الأول من فيلم « فوست » كونشرتو تقني مدوّخ ، ويطير فوست ومفيستو بعد مدخل يزاوج بين بوكلين ، وغوستاف دوريه ، فتحوم مصوّرة كارل فروند فوق المدن والجبال وهي نماذج مصغرة بناها في المشغل روهريك وهلرت . إن دقة الحركات والاضواء أخفت القطع الجصّية منتزعة اعجاب النظارة في انسجام تشكيلي صامت شبيه بحركات رواية غنائية كبرى ؛ وتظل هذه القطعة الغنائية مع ذلك أشد اتصالاً بفوست الثاني اكثر منها بموسيقى غونو [1] .

وترك مورنو ألمانيا بعد ظهور فيلمه « فوست » تاركاً وراءه فريتز لانك أحد كبار السينمائيين في عصره .

إن هذا النمساوي الذي كان مقدراً له ان يصير مهندساً كأبيه ، هجر مهنته ليسيح حول العالم كرسام زيتي متنقل ومتشرد ؛ وفي اثناء الحرب ، عندما كان ضابطاً يقضي فترة النقاهة في احد المشافي كتب نصوصاً سينمائية ، فحملت شركة *Decla* التي أسسها أريخ بومر المؤلف الشاب على التخصص في الأفلام البوليسية او المأتمية التي أنجزها بصورة خاصة جوماي او اوتو ريبرت .

إننا نطلق اليوم على فيلم « الاضواء الثلاثة » اسم فيلم ذي تمثيليات صغيرة . إن الموت يتيح لعاشقين ان يعيشا ثلاث مرات عمرهما المقدر في صين القرون الوسطى ، وفي بغداد هارون الرشيد ، وبندقية الدوقات ، وبالرغم من الحيل السينمائية التي استعملها المصور فريتز آرنو فاغنر فانّ هذه الفصول الثلاثة ارتدت قليلاً طابع الردهات الموسيقية ، ولكن الأقسام التي يتدخل فيها العاشقان الرومانتيكيان والموت (الذي يشخصه برنهاردت كوتزكه) لهي ذات نبرة عميقة ، فالحائط والسلم والشموع تعبّر أحسن من الممثلين عن مغزى

الفيلم ألا وهو : « إن الانسان سجين قدره ! »

وفي فيلم «الدكتور مابوز» جمع فريتز لانك تعبيرية التزيين والعقد البوليسية التي ظلّ اختصاصيها ، وكان لبطله بعض ملامح فانتوماس ، ولكن المقامرة التي كان يديرها صورة لفساد المانيا ايام التضخم المالي .

وفي الشهور السبعــــة التي قضاها فريتز لانك لانهاء *Nibelungen* تفاقمت الأزمة الالمانية فأصبح المليار من الماركات عملة عادية ، فأقامت مدينة هامبورغ الحمراء متاريس في الشوارع ، وقادت ثورة مونيخ المسلحة هتلر الى السجن حيث كتب فيه « كفاحي » ، وأعطى ثلاثون بالمائة من الناخبين أصواتهم الى الوطنيين . إن قيام حكومة الرايخ الثالث بدا وشيكاً .

إن أفلام *Nibelungen*[1] نشيد احتفالي بالأمجاد الاسطورية ، وضمان الثأر والانتصارات المقبلة . إن الهندسة والنزعة التشكيلية غالبتان على الفيلم . وإن شركة *UFA* التي كسبت الى جانبها لانك وفي الوقت ذاته بومير *Pommer* و *Decla* لم تبخل في بذل رؤوس الاموال من أجل هذه الملحمة القومية : سلالم ضخمة ، وكاتدرائيات من الاسمنت ، ومراعي ضبابية مزروعــــة بالاقحوان الاصطناعي ، وغابات ذوات جـذوع جصية ، وقـــلاع مصنوعة من النماذج المصغرة ، ومغاور من المقوى الحجر ، وتنانين آلية ... الخ . إن جميع هــذه الابنية الهـــائلة نصف ميروفنجية ونصف تكعيبية دبّت فيها الحياة بفضــل المزينين المرتبطين بلانك وهم : أوتو هونت ، وأريخ كتلهوت وكارل فولبرخت بالاضافة الى الحس التشكيلي عند المنجز . ورتب هذا المهندس السينمائي الممثلين والمشخصين كموضوعات حية لتنسيق تزييني فخم ؛ ان الانسان خاضع كلياً للتشكيلية الاشكال .

وسيطر على القسم الاول من الفيلم سيغفريد بطل الملاحم الالمانية ، الآري

---

(١) ملحمة جرمانية كتبت حوالى ١٢٠٠ في المانيـــا الجنوبية وتتضمن معارك سيغفريد ومغامراته .

العمـــلاق الاشقر العاري الجذع (بول ريشستر) انه الفاتح الذي لا يُغلب ومعشوق فتاة ذات ضفائر طويلة ؛ انها شقيقة جرمانية المدججة بالسلاح التي زينت طويلاً طوابع البريد القيصرية . ويرى البطل الجرماني ممتطياً جواده ، متقلداً سيفه البتار ، سائراً وسط مناظر أعيد صنع نماذجها في الممثل حسب اللوحات التي رسمها آرنولد بوكلين ، مبيداً ملكاً قبيحاً من ملوك الجان الذي تـدل لحيته ، وأنفه المقوّس ، وشفته المتـــدلية على أنه يجسّد الخبائث اليهودية .

إن أناشيد المجد في فيلم « موت سيغفريد » تحولت الى هياج وتشويش في « انتقام كريمهلد » المقتبس ايضاً من الاساطير الجرمانية القديمة لا من الروايات الغنائية الفاغنرية . وكانت تيا فون هاربو التي كتبت وزوجها النص السينمائي تقول حينئذ : إنها ارادت ان تبرهن في هـــذا الفيلم على القسوة التي تصحب الغلطة الاولى عند التكفير الاخير ؛ ومنذ ذلك الحين برزت عقدة الذنب التي غلبت على جميع آثار فريتز لانك تقريباً ، وهي عقدة مشتركة في قسم كبير من السينما الالمـــانية ، انه شعور بالخطيئة مصحوب بحس حاد جداً بالتفوق الواضح بصورة خاصة في مـــلاحم *Nibelungen* . ان « موت سيغفريد » انعكاس لفخفخـة الرايخ الثالث وانهياره ، وهو ايضاً مقـــدمة لفخفخة الاستعراضات الكبيرة التي جرت في نورمبرغ ، في حين كان فيلم « انتقام كريمهلد » ينذر ، كما يبدو ، بتلاشي ، على الطريقة الفاغنرية ، حكومة الرايخ التي بناهـا أدولف هتلر تبعاً لأساليب التزيين العمـــلاقة التي عرفت بها شركة *U. F. A.* .

وانتقل لانك من الملاحم القديمة الى العلم الخيالي ، فإن *Metropolis* في القرن الواحد والعشرين مدينة في شكل ناطحة سحاب ، وفي حدائق يوشيوارا الغناء يعيش أسياد العالم حياة مجون مترفة ، وفي الاقبية تقوم مجموعات الاعراق الدنيا المتألمة الخرساء تلك الآلات الانسانية المحنية الظهور باعمال العبث ، وفي وسط هـذه الاضواء والظلمات يصنع الفردي الاخير ، وهـو مفكر مجنون ، حواء

المستقبل ، ويأخذ الانسان الآلي وجه داعية في جيش السلام المسيحي يبشر بالاذعان ، عرضاً العبيد على الثورة ، فيحطم هؤلاء الآلات ، محدثين الكوارث التي يصيرون أولى ضحاياها .

وينتهي الفيلم في ساحة كاتدرائية بتصالح رمزي بين رأس المال والعمل كما هي الحال في فيلم « الاضراب » لزكنا المجوز . ان القصة ، بالرغم من الفخفخات الكلامية (ألم يفعل غريفث اسوأ من هذا؟) تنبأ لمن عاشوا في اوروبا محتلة أرادوا ان تكون شبيهة بمدينة *Metropolis* ، على ان النبوءة مع ذلك لم تكن الا في الظاهر ، وكما ان *Nibelungen* يُعزى الى الرايخ الثاني ، فان رواية فون هاربو تترجم بلغة ويلس وجول فرن النظريات الامبريالية الفوقية التي عبّر عنها هلفردنك قبل ١٩١٤ والتي تنادي هي ايضاً بتصالح الطبقات المتصارعة .

وأنزل فيلم « الجواسيس » لانك الى مستوى الافلام البوليسية التي طبع انتاجه الاول . وكان فيلم « المرأة فوق القمر » الذي اراد فيه اعادة « ميتروبوليس » ، تافهاً بتزييناته الساذجة المنْجية القريبة من افلام ميلييس القديمة . وكانت السينما الالمانية ، العريقة في قوميتها ، بين ١٩٢٠ و ١٩٢٥ قد عكست على صفحة مرآة مشوهة انتفاضات بلد مضطرب كان سائراً الى ابعد حدود التقدم ؛ ان اهميته لواسعة ، وسيظل الناس زمناً طويلاً يقتدون بنجاحاته في الاخراجات الكبرى التعبيرية او مسرح الغرفة .

★

كانت السنوات الستون الاخيرة للسينما الصامتة عهد انحطاط للسينما الجرمانية . ويقول الناقد جورج شارنسول : « لم يلبث العمل السينمائي الالماني ان تطور نحو فن تجاري متدن بلغت سرعة تدنيه حداً انه – باستثناء شريط او شريطين – لم نعد نرى اطلاقاً سوى انتاج من نوعية تافهة » وعندئذ أخذ المخرجون السينمائيون الالمان يهاجرون الى اميركا .

وكان هذا التطور نتيجة للتضخم المالي ومشروع داوس الذي مكّن الماليين الاميركيين من الاسهام مباشرة بالصفقات الالمانية الكبرى . وعندما وقعت

شركة « اوفا » في ضيق مالي عقدت مع الشركات برامونث ومترو غولدوين اتفاقية *Par - Ufa - Met* تدفع بموجبها ١٧ مليوناً لقاء احداث رقابة اميركية ، وارسال احسن السينمائيين الالمان الى هوليوود ، وحل تنظيم جديد محل هذه الاتفاقية مدخلاً الى مجلس ادارة « اوفا »، مع فريتز تيسن، اهم ممثلي الصناعات الثقيلة الالمانية فوجهت شركة « اوفا » وفروعها ومعها ملاك من الموظفين معظمهم ، كما يقول جاك فيدر ، من الاميركان ، الانتاج نحو الروايات الغنائية الصغيرة العسكرية وافلام الدعاوة القومية ، والهزليات العابثة عن المجتمعات الراقية .

ولم يبق في المانيا من أمجاد قبل ١٩٢٥ سوى فريتز لانك ، ولكن أفلامه الصامتة الأخيرة أبعد عن ان تعدل في قيمتها فيلمي « الاضواء الثلاثة » و « متروبوليس » ، وعندئذ حق للناس ان يرفضوا ، كما فعلوا بالسينما الفرنسية، اطلاق اسم مدرسة على السينما الالمانية ، وان يهبطوا بها الى مستوى بعض النجاحات المنعزلة . وفي الحق فان مدرسة المانية جديدة ، اكثر واقعية من سابقاتها كانت في طور الكمون أخذت في الظهور منذ ١٩٢٥ بثلاثة افلام : « متنوعات » و « اكواخ برلين الحقيرة » و « الحي بدون فرح » .

اما فيلم « متنوعات » فيتصل في اكثر من ناحية واحدة بمسرح الغرفة القديم ، وقد جاء منجزه دوبون الى السينما في اواخر الحرب وأشرف على عدة افلام بوليسية تجارية وذلك قبل نجاحه الأول في فيلم « باروخ » وهو اثر صادق وحسّاس .

إن فيلم « متنوعات » مدين بالشيء الكثير الى منتجيه اريك بومر وكارل فروند ، ولهذا المصور الذي كان أتمّ فيلم « آخر الناس » اثر راجح في تقطيع قصة تافهة عن البهلوانيين كما تروق لاذواق الدانمركيين ، ويضاف الى جانب موارد المصورة المتحركة تقسيم بديع للتقطيع ، فقد كانت العدسة في تنقلها الدائم تصوّر المشهد والجزئيات والتعابير من أحسن زواياها ... ولم نعد نرى أبداً اشخاصاً عديدين يمثلون تجاه العدسة . إن اميل جاننكس يمثل من الظهر

بقدر ما يمثل من الوجه ، « ليون موسيناك » . واستعمل في الفيلم كله طريقة توجّه بالتناوب وجوه مختلف الممثلين ، وهكـــذا طبقت للمرة الاولى بصورة منظمة طريقة تــدعى اليوم السطح ضد السطح وكانت يومئـــذ تطبيق لسينما الرؤية .

وبالاضافة الى صفاتها الابـــدية فان القصة ذات قيمة في بساطتهـــا المباشرة وصدقها والميل الى الجزئيـات الحسية كهدهدة طفل ، وتحضير القهوة على مصباح الغول وهي عناصر من علم النفس او الدراما التي تتنافى في عفويتها والجمالية التعبيرية او رموز « مسرح الغرفة » الثقيلة .

إن فيلم « اكواخ برلين » لجيرارد لومبرخت اقل شهرة خارج المانيا من فيلم « متنوعات » وهما مستوحيـــان من رسوم لقيت رواجاً كبيراً للفنان « زيل » الاختصاصي في موضوعات الحياة الشعبية الالمانية ، ويدور الموضوع حول قصة مهندس ذهب ضحية غلطة قضائية فأصبح عاملاً يعيش في الاحياء الحقيرة الى ان جلب له عطف رب العمل الثراء ، وكان لهذا الفيلم الذي أنجز في الممثّل *Studio* أهمية الى الحد الذي أدخل للمرة الاولى تلك الطبقات الكادحة التي لم تُعرْها الافلام الالمانية ، كغيرها من افلام بقية الامم ، اي اهتمام ، ففي فيلم « الحي » مثلاً لم يصور كارل كراون الشغيلة بل « البيئة » .

إن فيلم « الحي بدون فرح » كشف عن وجود ج. و. بابست، وبما أنه ولد في فيينا فقد شهد مآسي التضخم المـــالي التي وصفها فيلمه وصفاً مؤثراً ومثيراً للعواطف ، وثمة نزوع اكيد نحو « المشجاة » اساء الى الفيلم شأن الاصطلاح على الخاتمة السعيدة حيث نرى رجلاً اميركياً وسيماً ينقذ ابنة قاض انحـدرت في هوة البؤس والدعارة ، ويقول سيغفريد كراكاور : « إن فيلم « الحي بدون فرح » قد انفتح ، تناقضاً مع عالم التعبيرية المغلق او مسرح الغرفة ، على الحقيقة الاجتماعية . فقد رأينا لاول مرة ، وسط تزيينين ممثليّ متأثر بالتعبيرية ، مشهداً مألوفاً منذ عشر سنين عند سكان أوروبا الوسطى كلها ألا وهو : ذيل مؤلف من ربات البيوت في اثوابهن الخلق ينتظرن دورهن على باب الجزّار ، ففي هذا

الفيلم مثلت مجموعة من كبار الممثلين امثال: آستا نيلسن والمبتدئة غريتا غاربو ، وورنر كراوس وفاليسكا جرت ، إن هؤلاء لم يمثلوا أساطير المرأة المشؤومة او مآسي عاطفية بل خراب وانحطاط طبقة اجتماعية ، وحادثاً معيناً بدقة في تاريخ اوروبا بعد الحرب .

وكانت قدم بابست أقل رسوخاً في أفلام التحليل النفسي سواء في فيلم « أسرار نفس » او « علبة باندور » الذي كشف في نصه روايتين لود كيند ، وهذا الفيلم يشبه فيلماً عنوانه « ثلاث صفحات من مذكرات » ، وهي قصة فتاة ذات سلوك شائن . إن بابست ، بالرغم من ميله الى المشجاة ، ادخل بواسطة هذه الافلام اسلوباً مشذّباً ، مجرداً ، خالياً من السراب التعبيري ورموز مسرح الغرفة . وكان احسن افلام بابست الصامتة بعد فيلم « الحي بدون فرح » هو « غرام جان ناي » المقتبس من سيناريو للكاتب الروسي اهرنبورغ ، وهو الفيلم الذي حمل إريس باري على القول : « ان بابست لا يجعلنا نقول : « ما اجمل هذا الفيلم بل ما اصدقه ! » وقد ساقه اذن تحريه عن الحقيقة الى توخي البساطة في التزيين والتصوير والتمثيل ، وهذا الشاغل بالذات جعله يتحاشى مثلاً الاستعانة باميل جاننكس او ممثلي مدرسته ، الاختصاصيين بالفخفخة والالقاء الخطابي الصامت ، وفضّل عليهم الساحرة لويز بروكس تلك الممثلة الدافئة والمثال الحي الذي لا ينسى . وكان كل شيء عند بابست يخضع لوضوح القصة . وكان الناس يذكرون يومئذ بمناسبة بابست ، برت برخت وغيره من الالمان اصحاب مدرسة الموضوعية الجديدة .

واذا كان دوبون قد ذهب في نهاية الفيلم الصامت ، الى لندن لادارة ملهى الطاحونة الحمراء ، واذا كان لامبرخت وجه عنايته الى الافلام التاريخية فان التيار الشعبي اخذ في الوضوح ، فان فيلم « في الجانب الآخر من الشارع » لمتلر يصور الاحياء الحقيرة في هامبورغ تصويراً مباشراً خاطفاً وليس في المعمل (استوديو) ، وفي هذا الاتجاه تصنّف افلام المصور فيل جوتزي وهي : « خبزنا اليومي » ، و « جحيم الفقراء » ، و « أسفلت »

وقد جعل بعض المنجزين الانطلاق والبطولة معاكسين لتيار الموضوعية الجديدة ، فتغنى القوميون بفريدريك الاكبر ، وحاول بول ستزنر تجديد ملهاة المجتمعات الراقية والمآسي العاطفية ونضرب على ذلك مثالاً فيلم « نجو او من المخطىء ؟ » .

وكان تسلق الجبال ، وهو حل آخر من حلول البطولة ، من اختصاص الدكتور ارنولد فانك وفرقته المؤلفة من المصور شنيبرجر والممثل لويس ترنكر والراقصة القديمة لني ريفانشتاهل . إن رباطة جأش متسلقي الجبال ، وهبوب العواصف ، وحدوث الانهيارات الثلجية ، والتألق التصويري المتلاحق للتزحلق على الجليد ، وقمم الجبال ، والثلوج الأبدية ، والتراكم الفاغنري للغيوم الكبرى كل هذا كان في نظر فرانك موضوعات وبواعث استغلها بمهارة في افلامه التالية : « متع التزحلق » ، و « انهيار » وجبل القدر » .. الخ .

واعارت المانيا اهتماماً بالأفلام الثقافية وشجعت شركة « أوفا » هذا النوع من الافلام فأنتجت مثلاً « قوة وجمال » (١٩٢٥) لولهلم براجر والدكتور كوفمان وهذا الفيلم مخصص لتمجيد الرياضة البدنية والعري مع إخراج على الطريقة الاغريقية القديمة ، وكان لهذا الفيلم الوثائقي ، المفخم قليلاً ، ولكن ذو المظهر الحقيقي عواقب متعددة . إن تولي هتلر الحكم اوقف تقريباً من نشاط الافلام الوثائقية التي تحولت الى افلام دعاوة ، ولم يظهر في عهد الرايخ الثالث سوى بضعة افلام علمية جديرة بالاهتمام .

*

كان لنجاح ثورة السينما الناطقة نتائج سعيدة على السينما الالمانية ، أولاها اعادة اكثرية المنجزين ، او الممثلين الالمان المهاجرين ، الذين حالت لهجاتهم او جهلهم اللغة الانكليزية دون الانتفاع بهم في هوليوود ، الى برلين .

وفي المانيا ايضاً استعملت السينما الناطقة في بادىء الأمر لتحقيق روايات غنائية مترفة اختص بها اريـــخ بومر ، وادخل فيلم « طريق الفردوس » للفيبناوي ولهلم تيل الادوار والرقص الى الحياة اليومية ، وادخل اريك شاريل بواسطة فيلم « المؤتمر يمرح » النكات المجونية الـــلاذعة على الافلام التاريخية والمقطوعات الموسيقية الفييناوية ، وقد اسهم هذان الفيلمان في ترسيخ اسلوب « أوفا » في الملهاة الموسيقية او غير الموسيقية مع نصوصها السينمائية المصطنعة وتأثيراتها النمطية وحماستها العامية احياناً . ولكي يفوز الشبان الثلاثة في فيلم « طريق الفردوس » بالثروة والحب لم يفعلوا اكـثر من التطوع كاطفائيين في محطة محروقات !

وكان تطور الازمة الالمانية اقل تساهلاً ، فقد اندلعت منذ ١٩٢٨ في بلاد تكاد ان تصحو من هزات التضخم المـــالي وفي الوقت الذي يعرض فيه فيلم « طريق الفردوس » بنجاح ، في برلين بلغ عدد العاطلين ثلاثة ملايين عاطل ، وكانت الأزمـــة الاقتصادية مصحوبة بأزمة سياسية دائمة . وظهر ان ألمانيا ترددت بعض الوقت بين الفاشية او الثورة .

ولم تدع الانتفاضات الاجتماعية للرجال مجالاً للالتجاء الى الابراج العاجية الكائنة في الأعالي .

ان فيلم بابست الأول « اربعة في فرقة المشاة » اتهام عنيف لتلك الحرب التي أسماها النازيون « الفداء البطولي » فان أحـــذية جثث القتلى ، والضحايا المقبلة ، ومآسي المشافي المحزنة ، وصراخ الألم او الهول ، والمذابح ، والجنون كل هذا وصف باصرار ملحّ معبّراً عن سخافة الحرب وعدم معقوليتها اكثر منه عن اسبابها ، واحتفظ بابست في هذه الصيحة الاستنكارية بموقفه الوصفي . وحدثت في المانيا يومئذ مظاهرات عنيفة أدت الى منع عرض الفيلم الاميركي السمح «لا جديد في الجبهة الشرقية» للمخرج لويس ميلستون المقتبس من رواية الكاتب رمارك . وانجز بابست فيلم *L'opéra de Quat'sous* في نسختين المانية وفرنسية لحساب شركة اميركية ، وهو مقتبس عن مسرحية ناجحة مثلت قبل الحرب الالمانية

وعنوانها *Dreigroschenoper*: اقتبسها بتصرف الكاتب الشيوعي برت برخت من مسرحية انكليزية قديمة ، واستطاع الفيلم تعميم اغانيه الشعبية وموسيقى كورت ويل الممتازة، ودلت العقدة الساخرة الخفيفة في لندن من طراز ١٩٠٠، الجامحة في اهوائها على تآخي اوساط الجريمة مع الشرطة ، ففيه نرى غنيول يرد رجال الشرطة واللصوص معاً خائبين،كما نرى اصطدام موكب التتويج الملكي بموكب العاطلين عن العمل ، ولهذا الفصل مغزى خاص في بلد بلغ مجموع عماله العاطلين عن العمل عشرة ملايين عامل . وبدا في هذا الفيلم ان بابست هجر « موضوعيته » معتمـداً تحت ستار السخرية في تسل‍ّ محترف ومنظم كرقصة باليه ، على الاضواء والعتمة الماثلة في الصور الشمسية الجميلة .

وكانت مراعاة فيلم « مأساة المنجم » للمشاغل الشكلية اقل‍ّ من الفيلم السابق فكان مثل فيلم « اربعة من فرقة المشاة » تغلب عليه النزعة السلمية ، ففيه تحدث فاجعة في منجم فرنسي فينقذ عمال المنجم الالمان رفاقهم الفرنسيين وذلك بتحطيمهم ، رمزياً ، حاجز جبهة ١٩١٩ ؛ ان هـذا النداء الدولي لتضامن الشغيلة يتجاوز سياسة التفاهم الفرنسي الالماني التي دشنت في لوكارنو .

فاذا كان وصف الاوساط العمالية يعني في نظر بابست نوعاً من التطور فإن استنتاجاته تبقى مبهمة ، وعندما ثبت التهديد الهتلري هجر بابست أفلام الوقائع الحالية ليدير نسخة جديدة من كتاب بيير بنوا الرائج ألا وهو : « أتلنتيد » .

اما فريتز لانك فقد عاد ، على العكس ، الى الزمن المعاصر وذلك بفيلمه الناطق الاول « الملعون م » المستوحى من الجرائم المشهورة التي اقترفها سفّاح دوسلدورف .

وأراد لانك ان يطلق على فيلمه عنوان : « القتلة موجودون بيننا » ولكن المنتج الذي يعمل لانك لحسابه زعم ان رسولاً من حزب النازي الذي أوشك رئيسه الفوهرر على الفوز بأحد عشر مليوناً من الأصوات ، جاء يعلمه ان

الفيلم سيعرّض المقاطعة اذا ظـل محتفظاً بالعنوان المـذكور لان فيه اهانة للالمان ، فاستجاب فريتز لانك للأمر ، مع ان فيلمه كان بعيداً عن السياسة ، ويظهر القتل كهُواس جنسي وفردي ، والفيلم على غايـة من الاتقان بفضل الفن الكامـل الذي زاوج فيـه المنجز الطباق بـين الصور ، والاصوات ، والجزئيات الرمزية ، وصراخ الام التائهة في مخزن مقفر من الناس ، والجنازة التي يصفـّر لها القاتل ، وصورة المنطاد المصنوع من امعاء البقر والذي يمثـل الطفل الميت . وطرح لانك كأساس موضوعاً سيطر على افلامه الصوتية كلها ألا وهو الشعور بالذنب ، فالقاتـل محكوم عليه من الاوساط الاجراميـة التي أساء الى شرفها ، ولكن هـذا الرجل المنعزل ، المطارد الذي مثـّـله بصورة مؤثرة وباعثة على القلق بتر لور ، يبدو لنا كضحية اكثر منها كجلاّد .

انّ الاوساط الاجرامية التي تنفذ الاحكام في فيلم « الملعون » عادت الى اقـتراف الجرائم في فيلم « وصية الدكتور « مابوز » حيث نجـد تقلبات الاحوال البوليسية والعودة الى فيلم قديم مما يشكل الى حد ما اثباتاً بالبراءة . وأعلن فريتز لانك في الولايات المتحدة اثناء الحرب ، ان قصة الشقي المجنون الذي رشا مدير الملجأ وأدار عصابته من قعر كوخ صغير انما يَدْمـُغ الارهاب الهتلري وشعارات ومـذاهب الرايخ الثالث ونظريات النازيين عن التهـديم المتعمد لكل ماهو نافع للشعب . وكانت تيا فون هاربو كاتبة نص الفيلم قد سجّلت في الحزب النازي ، ولم تلبث ان طلقت من فريتز لانك لاتهامـه باللاآرية ، فأصبحت أحد سينمائيي الرايخ الثالث .

وكان سترنبرغ قد انتقل في بدء ظهور السينما الناطقة الى جانب بابست ولانك في دعم بعث السينما الالمانية ، وكان فيلمه « الملاك الازرق » مقتبساً من رواية لهنريخ مان وهو حكاية معلم مدرسة (اميل جاننكس) انحدر الى الهاوية بعد ان تزوج راقصة في مقهى منحط (مارلين ديتريش) وكان سترنبرغ أقام في عالم مسرح الغرفة المغلق الذي كان فيلمه نتيجة له ، واستعمل فيه الرموز الملحّة مثال ذلك المهرّج المربك الذي تنبأ عن لقاء الابطال الاول بأن

الاستاذ سيصير مهرجاً ضعيف الادراك . انّ جاننكس في فيلم « الملاك الازرق » يتجشأ ، ويبصق ، ويصيح بأسلوب تهريجي مفتعل عرضة لتحطيم البيض على وجهه مقلداً صياح الديك بصوت مخنوق . انّ تمثيل جاننكس التهريجي وتمثيل مقلديه من أمثال هنريخ جورج جرح في جسم السينما الالمانية ، واستطاع سترنبرغ أن يخفي جزئياً فخفخة هذا الوحش المقدس وراء النبوغ الذي تكشفت عنه مارلين ديتريش وهي مُمَثِلة تتابع سيرها منذ عشر سنين على طريق مهنية مغمورة .

وكان هذا المنجز قد رأى وهو في أميركا ، أن في مسدس الشقي الكامل تحدياً لحقارة العالم ، وفى المانيا عارض انحطاط بورجوازية الاستاذ اونرات الصغيرة بانثى كاملة ، منتصرة، تفيض بالغريزة الجنسية الحيوانية التي زاد حدّتها بإحاطته فخذيها الجميلتين بلعبة محكمة من الحمّالات والمحرّمات السوداء، وفرض أيضاً على العالم صوتها المبحوح الدّبق . وأوصل هذا النوع من المرأة المشؤومة الى درجة الكمال وذلك بنقلها الى اميركا ايشرعا معاً في صنع شخصية متأنقة تشبه كثيراً شخصية العالم المجنون الذي أبدع الآلة ذات الوجه البشري في فيلم متروبوليس .

واحتلت الغريزة الجنسية المضطربة مكانها في نجاح فيلم معاصر تقريباً لفيلم « الملاك الأزرق » وهو : « فتيات باللباس العسكري » الذي تجري حوادثه في عالم مغلق لمدرسة بنات بروسية فاشية النظام ، على أن فيلم ليونتين ساغان ذا التأثير المباشر الصادق يتجاوز بشكل واسع نفسيات الافراد ، معبراً الى حد ما عن ثورة الانوثة والشباب على التصلب العسكري اللاإنساني الذي تنادي به النازية . ان نضارة العواطف والانفعال واسلوباً يشبه الترجمة الذاتية ، جعلا من الفيلم نجاحاً خارقاً للعادة .

ولم يؤت فيلم « اميل ورجال الشرطة السرية » لجيرالد لامبرخت تلك الاصالة والقيمة بالرغم من عفوية الصّبية الذين يمثلون ، إن مطاردة صبية صغار لصاً في

شوارع برلين لم يتجاوز الاكواخ الحقيرة ولكنها ذات حماسة وروعة .

ويجدر إفراد مكان خـــاص لفيلم « البطون المجمدة » الذي أنجزه دودوي معتمداً على نص سينمائي كتبه برت برخت وأرنست أوتوالد مـع تلحين موسيقي لهانس إيسلر ، وكان هذا الفيـــلم الوحيد الذي يحق له بصراحة الانتساب الى اللافاشستية وقد منع عرضه لما فيه من شتم موجه الى الرئيس هندنبورغ والديانة؛ فهو يصور حيـــاة الماطلين البرلينيين الشباب في أكواخهم البائسة ومحاولتهم تأسيس معسكر تعـاوني في الضواحي ، وتوّج الفيلم بعيد رياضي كبير للعمال ، انتهى بمناقشة جرت بين مختلف ممثلي نزعات الشبيبة الالمانية في ذلك العهد وهم : النازيون والاشتراكيون والقوميون والشيوعيون .

وفي الوقت الذي منع فيه فون بابن عرض فيلم « البطون المتجمدة » أخذت السينما الالمانية في الخمود بعد هبات السنين الاولى للسينما الناطقة ، وذلك تبعاً للظل الأسمر الذي كان يتكاثف بعد كل اقتراع في الرايخشتاغ ، وعندما التهمت النيران البناء المذكور كانت هجرة السينمائيين قد بدأت ، فأقام بابست ، وفريتز لانك ، وبومر في فرنسا ، فأنتج الأخيران فيلم « ليليون » وهو اقتباس خيالي لمسرحية الكاتب الهنغاري مولنار، والتي لم تكن احدى الآثار الرئيسية التي صنعها لانك، ثم سافرا بعد ذلك الى نيويورك .

وصوّر بابست (حتى سنة ١٩٣٩ وهو التاريخ الذي قبـل فيه اقتراح هتلر للعودة الى المانيا) عدة أفلام في فرنسا وهي : « الآنسة دكتور » ، و « فاجعة شنغهاي » ...الخ . وجميعها تافهة مـا عدا فيلم « دون كيشوت » الذي أنجزه بابست في السنة الأولى من نفيه ؛ إن بطل سرفانتس الذي يمثـله المغني الروسي شاليابين يتنزه في صفحات مجموعة من الصور الشمسية البديعة لفـاركاس ، وهي معجونة بجمالية كان بابست قبلاً ضحى قليلاً من أجلها .

ولم تنتج سينما الالمان المهاجرين، ما عدا فريتز لانك ، أفلاماً خارقة، ولكن انحطاط السينما زمن الرايخ الثالث كان صاعقاً .

ولم يكد هتلر يصل الى سدة الحكم حتى صار الدكتور غوبلس سيد السينما الأكبر ، فحل الانحطاط الفني محل البعث السينمائي الالماني الذي اوقف في أشدّ أدوار اندفاعه ، فانضم الى السينما الهتلرية الجبليون الابطال وهم : أرنولد فرانك، ولبني ريفنشتال ، ولويس ترنكر ، وأشرف هذا الاخير غداة تسلم السلطة ولحساب الشركة الاميركية يونيفرسال على فيلم « المتمرد » وهو فيلم دعاوة نشهد فيه فلاحي التيرول تحت حكم نابليون يسحقون بقيادة اندريا هوفر الجنود الفرنسيين الذين كانوا ينشدون المارسلياز ، وأعاد ترنكر فيما بعد ، تشكيل أفلام رعاة البقر في فيلم أسماه « امبراطور كاليفورنيا » ثم سافر بعد ذلك الى روما لتمجيد رؤساء جنود المرتزقة .

ومنذ تسلم الدكتور غوبلس السلطة طلب ان يصنع فيلم يشبه فيلم « الدارعة بوتمكين » وهو رهان سخيف أكثر منه أمر صادر عن الرؤساء ، فإن حياة البطل الهتلري ذات الطابع الروائي ، وهو القوّاد « هورست ويسيل » ، قد منيت بالفشل حتى انه منع عرض فيلم فرانز ويسلر ، ثم حول الى فيلم آخر عنوانه « هانس ويستمار » وكان للفخفخة الكلامية والبذاءة مكان الصدارة فيه ، فاعتبر منجز الفيلم ستانهوف رجلاً عظيماً ، وهو أقل مهارة من المخرجة ريفنشتال الذكية الدقيقة في عملها التي استطاعت في فيلم « انتصار الارادة » الافادة من أبحاث ودروس والتر روتمان .

وأُنجز هذا الفيلم من أجل المؤتمر الاول المنعقد في نورمبرغ الوطنية الاشتراكية المنتصرة .

وتبدو المانيا في أوائل الفيلم ، بشكل مبهم ، من خلال غيوم احتفالية ، فأظهرت منجزة الفيلم العالم منذ البداية منتظراً قسمة الإله الجديد للغيوم والارض ، ثم تتفتح أبواب السماء عن صورة الرايخ التي تطلع فجأة على النظارة ، ثم تحط طائرة المسيح الجديد في نورمبرغ، وها هم أولاء مخلوقات الفوهرر يخفرن لاستقباله نساءاً وأطفالاً وجنوداً يصرخون والدموع تترقرق من عيونهم ،

والاعلام بأيديهم وتشق العربة طريقهـا بصعوبة في وسط محيط من العبادة في مدينة من القرون الوسطى تعلوهـــا الزينات ، ثم تبدو أخيراً في باحة الملعب الصفوف المنظمة التي تشكل آلة الحرب الالمانية .

إن للنضج والخطأ الذوقي في أبهة هذا التأليه الفاغنري معناهما ، وإن تسلّي فرق الصاعقة (SS) الذي يؤلف جانب الملح والنوادر المأنوسة في الفيلم ذاته لا يقل دلالة أيضاً ، ففي أحد المعسكرات تنظر المخرجة لني ريفنشتال بحنـان مؤثر الى الرجـال الفحول ذوي الجذوع العـارية . إن ألعابهم ومهازلهم وحتى مرحهم ينبعث منها ، دون ان يكون لمنجزة الفيلم أي شعور بهـا – وحشية مزعجة ، فكأن المتفرج في قفص الوحوش ، وكل شيء فيه يـدل على وحشية هؤلاء الذين سينقضون على اوروبا .

إن « انتصار الارادة » فيلم غـير متوازن وذو فخفخة ، وهو وثيقة ذات دلالة على مظهرين من مظاهر الحكم : تزيين ذو أبهة فارغة ، ووحشية أصيلة .

أما « آلهة الملعب » ، وهو فيلم تمتع في الخـارج بشهرة لا يستحقها ، ففي مقدمته يبدو فساد ذوق المنجزة ونظام الحكم حيث تتناوب في تشابك تدريجي للصور والمصارعون العراة والتماثيل المدهونة بالزيت .

وفيما عدا هذه الافلام الوثائقية المفخمة فإن الموارد المادية للمهاثل الالمانية تشير الى فقر المنجزين السينمائيين الهتلريين أمثال هانس ستانهوف الذي ادخل رقصة الفالس الفييناوي في تجارب الدكتور كوخ (المعركة البطولية) حيث تبنّى مرغمـاً جمالية مسرح العرائس عندمـــا أجرى محاورة بين جو شامبرلن والملكة فيكتوريا (الرئيس كروجر) ، ومثيل ذلك ما فعله فيت هارلان الذي تغنّى بنزاهة الصناعيين الوطنيين الاشتراكيين وذلك بمعـاونة اميل جاننكس وتيا فون هـاربو (الغسق) ناشراً حقده على الساميين في الفيلم المنفوخ البغيض (*Juif Süss*)

واحتفـل الدكتور غوبلس رسمياً سنة ١٩٤٣ في اوروبا المحتلة بمرور عشر سنوات على السينما الوطنية الاشتراكية وذلك باطلاقه فيلماً تافهاً ملوناً ذا إخراج كبير جداً هو « بارون مونشهاوزن » . وكان من العسير عليه ان يعرض ماضي السينما الهتلرية وذلك بالاشارة الى اثني عشر فيلماً يمكن مقارنتها من الناحية الفنية بالآثار التي نجحت ببساطة في السينما الالمانية القديمة . إن افلاس غوبلس بديهي ، ذلك لأن جميع الكفاءات أبعدت ، وأوقفت التسهيلات على التافهين ، وباستثناء هلموت كوتنر الذي كان موضع ريبة ، فانه لم يكشف عن أية قيمة جديدة .

إن حريق الرايخشتاغ قضى على سينما المانية قومية كبرى أكثر مما فعله الزحف على روما بالسينما الايطالية . إن الفن لا يمكن ان يحرم من الحرية ، لقد ترك اختفاء السينما الالمانية ، التي قتلتها او خدرتها النازية ، فراغاً عميقاً .

الفصل التاسع

الانطباعية الفرنسية

عندما هبط موكب استعراض النصر (الذي صوره ليون غومونت بالالوان الطبيعية) شارع الشانزيليزه كانت السينما الفرنسية قد فقدت تفوقها الصناعي لمصلحة أميركا .

« إن التفوّق الذي كنا نمارسه قبل الحرب ، كما يقول شارل باتيه بصراحة مشكورة ، أتاح لنا بأن نوزع من ١٩٠٦ الى ١٩١٤ ارباحاً بلغت ٤٠ و٦٥ و٧٠ وأخيراً ٩٠ بالمائة . لقد زال هذا التفوق سنة ١٩١٨ بسبب ضعف أسواقنا الداخلية المغرقة بالبضائع الاميركية ، فلم يعد بالامكان استهلاك الافلام إلا بنسبة غير كافية اطلاقاً تبعاً لرؤوس الاموال المطروحة للاستثمار ... إن تركي انتاج الافلام وتأجيرها لم يكن صادراً إلا عن تلبية لدروس الخبرة ... لقد أتهموني باغراق السينما الفرنسية » .

وكانت الشركة قد نظمت استيراداً ضخماً الى فرنسا لأفلام شركتي *Pathé Exchange* و *Triangle* فأخذ الجمهور يتذوق السينما الاميركية في زمن ظلت فيه الافلام الفرنسية تافهة نظراً لفقدان الوسائل المالية ، وعندما وضعت الحرب اوزارها صفّى باتيه شركاته الانتاجية وهي: شركة *L.S.C.A. G.* القديمة ، وفيلم ، الفن الايطالي ، وشركة *Littéraria* في برلين ، وشركة

Pathé Limited في لندن ، وأخيراً شركة *Pathé Exchange* في نيويورك ، فعل هذا دون أن يكترث بماضي هذا المشروع ومستقبله ؛ ثم طرح للبيع المجموع المسمى بـ *Pathé Consortium* الذي كان يراقب أهم مجموعات دور العرض الفرنسية ، ثم انتقلت ملكية معمل الأشرطة الأميركي الى دوبون دي نومور ، وأخيراً حصل إيستمان لقاء مائتي مليون على المعمل الكبير للأفلام الخام الذي بُني ، على كره منه ، في محلة فانسين ، فأصبح منذئذ معمل كوداك . ولما شعر شارل باتيه بدبيب الشيخوخة انسحب فجأة من ميدان العمل بعد أن بلغت أرباحه حدّ الاشباع كما يفعل المقامرون على الموائد الخضراء في مونت كارلو . إن فرنسا التي حصرت ٨٠٪ من التجارة الخارجية للأفلام وجدت صادراتها ، في بضع سنين ، تهبط الى الصفر تقريباً .

« .. وإذا ما رزق احدنا الشجاعة لكي يعيد تشكيل تاريخ السينما الفرنسية منذ السنين الاولى ، فإن قرّاءه سيجدون ما يضحكهم » . هذا ما كتبه لويس دلّوك سنة ١٩١٧ عندما كان روائياً ومؤلفاً مسرحياً شاباً ، ثم انتقل الى السينما عن طريق الصحافة ، فقد كان على علم بخفايا الفن الجديد الصناعية ، وإن القدر الذي كان يوحي إليه في فرنسا أملى عليه هذه السطور المريرة : « إن فرنسا التي اخترعت وأبدعت وأطلقت هي الآن أكثر البلاد تأخراً ... إني اريد الاعتقاد بأننا سنحصل على أفلام جيدة ، وسيكون ذلك استثنائياً ، لأن السينما ليست متأصلة في العرق الفرنسي ، إني أقول لكم : — وسنرى فيما اذا كان المستقبل سيقول ذلك أيضاً — إن فرنسا قليلة الموهبة في السينما كما هي في الموسيقا » .

ولقد استشهد الناس كثيراً بتلك الجمل ناسين الطريق التي سلكتها حينئذ الصناعة ، ومنتزعين الجمل من سياق يبدأ بهذا الاعتراف : « سيكون لنا سينما فرنسية » ، وقد وهب دلّوك حياته لتحقيق هذا الأمل معيداً دوماً الشعار الذي وضعه ضمن إطار في مجلته *Cinéa* : « فلتكن السينما الفرنسية سينما بالمعنى الصحيح ، ولتكن السينما الفرنسية فرنسية ! »

وعندما قال دلوك هذه العبارة : « إن التهديد الرائع للنجاحات الأجنبية قد كهرب صناعتنا : إن النتيجة لم تكن إلا تافهة » كان فوّياد وبيريه بترثران ، وتورنور وكابلاني هاجرا الى أميركا ، ولم يتجاوز ميشيل كاريه أو بوكتال مستوى الصنعة الحسنة إلا نادراً ، مع أن آبل كانس وجرمين دولاك أو ليربيه أخذوا في التعبير عن أنفسهم ، فإن دلوك الذي كان يعرفهم قد صنّفهم ضمن « نصف الدزينة » من المنجزين الذين يمكن للسينما الفرنسية الاعتماد عليهم ، وكان يضع الى جانبهم اثنين يكبرانهم في السن وهما: جاك دي بارونسيلي وليون بواريه .

ولقد جلب بواريه ، ابن عم بيرت موريزو وأمين سر عام سابق لمسرح الشانزيليزه الى السينما ذوقاً وثقافة لم يكونا شائعين في ذلك الوقت .

إن فيلم «المفكر» الذي كتب نصّه ادمون فليك أحد محرري المجلة الفرنسية الجديدة قد زين ، بصورة شمسية مغلفة وحساسية ، قصة تبدو اليوم مضحكة أكثر منها خيالية غريبة ؛ وكانت هذه المحاولة، على اعتبار انها الاولى التي قامت بها الطليعة الأدبية الفرنسية، حادثاً هاماً. واطال بواريه بعد ذلك المكوث في صنع الرسوم المائية الشرقية الناعمة مثل « صندوق اليشب » و « ارواح شرقية » ، و « نارايانا » ، و « السلطانات الثلاث » ، ثم تخصص في عمليات الاقتباس (جوسلين ، وجنفياف) . وفي فيلم « لا بريير » الذي بلغ فيه اوج الاجادة ، تمثّل بذكاء الطريقة السويدية معطياً دوراً دراميا لمنظر ذي مستنقعات ؛ ثم مال نحو الافلام الوثائقية كفيلم « الرحلة البحرية السوداء » . وخرج منها بدروس مزجها بالفخفخة في فيلم « فردون – رؤى من التاريخ» الذي يعدّ أحسن أفلامه الناجحة . وقد نحّت السينما الناطقة بواريه عن الطريق ، مع أنه ظل يواصل ، حتى منتصف القرن ، مهنته الخصبة .

وأعطى جاك دي بارونسيلي معاصر بواريه ، أحسن ما لديه في اقتباسات مثل : « صيادو إيسلاندا » ، و « نين » ، و « رامنتشو » ، و « الاب غوريو »

الذي مثله سينوريه، واعترف له موسيناك عندما كان في اوج مجده حوالي١٩٢٤ بالقوة وحس الصورة ، ومواهب كان يُرجى ان تكون أكثر تشدداً ، وكان بارونسيلي لا يرفض عملاً تجارياً إلا في الندرة ، على أنه ظلّ طوال حياته المهنية (فقد توفي سنة ١٩٥٠) الصنّاع الأمين الذي كونه فنياً رينه كلير طوال سنتين كان فيهما مساعده .

وانتقل ريمون برنارد ، الذي بدأ باخراج المسرحيات والنصوص التي وضعها والده تريستان برنارد ، من الملهاة العصرية المسلية او ذات التأثير في الجمهور الى الاخراج التاريخي الكبير بفيلم « اعجوبة الذئاب » ، وهو فيلم ناجح جداً كان لفيلمه « لاعب الشطرنج » صدى ضعيف له .

وجمعت المدرسة ، التي كان دلوك واضع أصولها ومركزهـا ، آبل كانس ، وجرمين دولاك : ومارسيل ليربيه ، ولحق بهم في وقت مبكر جان ابشتين .

ولما اختار آبل كانس حوالي سنة ١٩١١ السينما وسيلة لكسب العيش أصبح مؤلف نصوص وممثلاً ، وجعلت الحرب منه مخرجاً ، فمن أولى أفلامه « جنون الدكتور توب » مستعملاً فيه طريقة تشويه الصور ، ولكن هذا الفيلم ذا الخـدع السينمائية أقرب الى أفلام ما قبل الحرب منه الى أفلام مدرسة الطليعة المقبلة . ولم تحدث الآثار المحتفظة بطرافتها أي تأثير، وكانت أفلام كانس الاولى الحقيقية أفلام دعاوة سجلتها مصلحة الجيش السينمائية التي أسسها ج. ل. كروز ، وقال دلوك ذاكراً يومئذ هذا الانتاج الحربي « إن السخافة فاضت بسخاء » وكان يعيب على سينما الحرب جمودها ضمن صيغ المشجاة القديمة .

وجلب فيلم « منطقة الموت » انتباه دلوك الى كانس، وأشعل فتيل الانطلاق بفيلم « السيمفونية العاشرة »، وفيلم المشجاة، « ماتر دولوريس » وأخيراً ولا سيما فيلم : « إني اتهم » . ففي هذا الفيـــلم الذي أمن له الشهرة مزج المنجز غريفث وباربوس ، وهوغو والتوراة ، وفيه ينهض الموتى من قبورهم .

وأصبح اسم فيلم « وردة سكة الحديـد » صبيحة عرضه « عجلة القطار » *La Roue* ، وشاءت بساطة الفيلم ان تكون ذات طابع هوغولي[1] ، كما أطلق على البطـل ، بنفس البساطة والتجريد ، اسم سيزيف ؛ ويجسّد سائق القطار الذي مثل دوره سفيران مارس *Séverin Mars* ، مع شيء كثير من الافتعال ، في آن واحد سيزيف دافع الصخرة ، وأوديب معقـّد بصورة فريدة ، وعشيق ابنته الى حد فقدان البصر والبصيرة . إن انليغون هذه ، اللعوب المرحة مثل ماري بيكفورد تحب أخاها،وهو شاعر شاب متنكر يحاول اكتشاف سر ستراديفاريوس[2] ، وكانت الشاعرية تزين أرجوحة اللبلاب المزهرة جاعلة من بيت محوّل القطارات قصراً ذا نوافذ ركـّب عليهـا زجاج كنائسي مقطع حيث يبدو تحته عازف الكمان فجأة في ثياب شاعرجوّال من القرون الوسطى يداعب فتاة تملو رأسها قلنسوة طويلة مضحكة .

ومن الخطأ حشر هذا الفيـلم في حيز التفاهات ذلك ان صفته الغالبـة هي ، بدون ريب ، الخصب ، خصب في الثروات الجديدة ، وخصب في الفقر التافه ، والعديم الذوق .. وهو لا يستهوي أبداً إلا عندما يخلع مأساته ويخلق الانفعال دون ان يفصل الذهب عن الحوجلة ، وكان آبل كانس يومئذ السينمائي الفرنسي الوحيدالذي وصل الى مستوى القدرة فائزاً باكليل الظفروالخبث في نفحة غنائية كبرى (موسيناك) . فإن عرائش اللبلاب أضحكت العقول الرزينة سنة ١٩٢٣، ولكن هذه العرائش احتفظت اليوم بنكهة الصورالبريدية القديمة، أو المفروشات الريفية . إن خبث الحديد قد جرفه الزمن وبقيت القدرة مع الحقيقـة مسيطرة تماماً في الميدان .

وتبدو أكثر قطع فيلم « عجلة القطار » شهرة كنجاحات واقعية قـائمة على تنهيج لطريقة مستعارة من غريفث ألا وهي : التركيب المتسارع ، وفيه تتعاقب

---

(١) نسبة الى فيكتور هوغو الشاعر الفرنسي المشهور .

(٢) عازف ايطالي مشهور (١٦٤٣ – ١٧٣٧)

الوجوه والمناظر ، والسواعد الحديدية والبخار ويتسارع الايقاع فيندفع القطار نحو الهـــاوية فيتعاظم معه قلق النظارة الى أن تنفجر الكارثة . إن نمط هذه الآعمال الخارقة لم يكن مرتجلا ، فإنّ مكثاً طويلاً في أوساط العمال ومحطات القطارات قـد كشف لكانس أسرار شاعرية سكك الحديد السوداء ، تلك الشاعرية التي – كما يظهر – يتأثر بها الفرنسيون على وجه الخصوص .

وإن هذه الدراسة للبيئة – العفوية أكثر منها متفق عليها – أضفت على فيلم « عجلة القطار » تلك الخلفية التي لا يُستغنى عنها في كل عمل عظيم .

مارسيل ليربيه

كان مزاج مارسيل ليربيه يتنافى في كثير من النواحي ومزاج كانس ، ذلك ان ظروف الحرب قـــادت الى المصلحة السينماتوغرافية للجيش هذا المريد المتأنق لاوسكار وايلد الشاعر الرمزي الكثير الرواج ، فقد أخـــذ هذا الطالب المسرحي الشاب بكتابة النصوص السينمائية مثل « السيل وبوكليت » الذي أخرجه ماكانتون وهيرفيل، ثم أشرف على أفلام « روز فرانس » و « كارنفال الحقـــائق » و « فيللا دستان » وسط تزيينات فوق العصرية مستوحاة من رقصات البـاليه الروسية التي رسمها الشاب اليافع كلود اوتان لارا .

وكان فيلم «فيللا دستان» معارضة هزلية *Parodie* للأفلام ذوات الفصول، مع ان السخرية والتهكم لم يكونا صفتين غالبتين على رجـــل أطلق على فيلمه « بروميته بانكيه » عنواناً إضافياً هو « تصوير سينمائي آني » وأطلق على فيلم « روز فرانس » « انشودة مصبوغة بالسواد والبيـاض صوّرها وألفها مارسيل ليربيه » .

واستوحى فيلم « رجل عرض البحر » من قصة لبلزاك، إن هذا الفيلم الذي شاء أصحابه – استجـابة لأمثولة سوجوستروم – أن يسيطر عليه مثول دائم للأوقيانوس من جهة وادخـــال لازمات معزوفة السونات مثـل : الأعجـل

Allégro ، والأوني *Andante* ، والخفيف المرح *Scherzo* ، والأريث *Largo* ، إن هذه التأنقات والتحريات قد أسيء استخدامها من قبل شبه بحارة مقاطعة البريتانيا الذين مثل أدوارهم روجيه كارل وجاك كاتلان . إن حسن الذوق البادي في فيلم « رجل عرض البحر » غدا في بعض الاحيان أقل احتمالاً من عرائش اللبلاب المزهرة في فيلم آبل كانس ، على ان هذا الفيلم يحتوي على قطع ممتازة ، وبخاصة مشهد جسر الباخرة حيث تلاقى فيه الجمالي ليربيه ، بشكل متناقض ، مع شعبية فيلم « عجلة القطار » .

ان أثر ليربيه الفذ هو فيلم « إلدورادو » الذي يحمل عنواناً إضافياً في الحاشية هو « مشجاة » ، إن هذا التنويه ذو دلالة يشير الى الازدراء الموجه الى النادرة السببية التي شاءت ان تكون أكثر تفاهة من موضوعات توماس إنس ، ذلك ان الراقصة الاسبانية سبيلا (ايف فرانس) تضحي بحياتها في سبيل ولدها ، وتعشق سراً رساماً وسيماً اسكندينافياً (جاك كاتلان) وهو خطيب ثرية اسبانية (مارسيل برادو) ثم تودع ابنها عند الزوجين الشابين لتنتحر بعد ان يكون اغتصبها رجل معتوه (فيليب هيريا) . إن هذه القصة التي تعدل قصص مسرح الغرفة *Kammerspiel* لم يسؤ الجمهور – بادىء بدء – مشاهدتها ، ولكن أكثر ما تذوّق فيها الهواة العالمون الذين جمعهم يومئذ دلوك في ناديه السينمائي هو اسلوبها ، وكذلك فعل ريشيوتو كانودو في ناديه « أصدقاء الفن السابع » .

إن الذاتية غلبت على « كيفية » فيلم إلدورادو ، ولم تكن مصادره مستقاة من الانطباعية الالمانية (التي كانت يومئذ مجهولة في فرنسا) بل من الانطباعية وبحوث غريفث وسوجستروم ، فان الخدع السينمائية استعملت لغايات تعبيرية ، فعندما نظر الرسام الى قصر الحمراء في غرناطة رآها كما لو كانت مرسومة على لوحة للفنان مونيه فهي غامضة ومشوهة قليلاً ، وفي تقديم الراقصات تبدو البطلة الذاهلة عن الجو والتي تفكر بولدها ، في صور مهزوزة بين رفيقاتها ، وفي

مشهد السكر والعربدة تبدو بعض الوجوه من خلال المرايا المشوهة .. الخ . إن تلك الأساليب كانت يومئذ بدعاً جديرة بالاهتمام . ولقد كان في خدمة الفيلم تصوير ممتاز على جانب كبير من التأنق ، فهو الذي أضفى على المناظر الاسبانية أهميتها الدرامية ، كما ان المناظر الخارجية لا تتعارض بشكل صارخ مع التزيين العصري الجميل الذي نشاهده في الحانات . وفي الجملة فقد غلبت البرودة على فيلم إلدورادو ، على ان ثمة انفعالاً حقيقياً قُرنَ الى براعـة الأداء في موت سبيليا معتمداً على تزيين حجاب رقيق مرن حيث تظهر أشباح الراقصات الهائلة . إن مثل هذه اللقى سبقت البحوث الالمانية المماثلة ، وكان في مقدورها ان تكون دليلاً لها .

إن الكشف الانطباعي أغرق ليربيه أكثر مما خدمه ، ففي فيلم « دون جوان » و « فوست » كانت ثياب الممثل اوتان لارا الخارقة للعادة ، ولُقى المصور الدقيقة تستدعي السكون أكثر مما في فيلم « كاليكاري » ، ولذا كان الفيلم متنافر الأجزاء وغارقاً في خضم طموحه المفرط .

وعبأ فيلم « اللاانسانية » جميع الطلائع الأدبية والفنية أمثال : جاك كاتلان وجورجيت لبلان، موحية الشاعر ماترلنك، والمهندس العصري ماليه ستفانس، والرسام التكعيبي فرنان ليجيه ، والمزين الشاب ألبرتو كافالكانتي ، وكتب النص السينمائي بيير ماك اورلان ، وكتب التوزيع الموسيقي داريوس ميلو . إن فشل فيلم الفن هذا لعام١٩٢٣ لأسوأ من فشل أفلام الفن سنة ١٩١٠ فقد تأمله المعجبون بفيلم إلدورادو بدهش حزين .

ولكن فيلم « المرحوم ماتياس باسكال » جمع مناظر مدينة روما وسان جيميننيانو الى تزيينات كافالكانتي البديعة التي أنشأها بمساعدة لازار ميرسون ، ومثل الفيلم موسجوكين في إبان مجده ، والممثل المبتدىء ميشيل سيمون فسجل الفيلم نجاحاً حيث اجتمع فيه دقة تقنية خالية من المجانية الى لوحة عميقة رسمتها روايات الكاتب بيراندللو عن العادات والاخلاق الايطالية .

لويس دلّوك

وكانت الحرب العالمية الأولى ما زالت قائمة عندما قبلت جرمين دولاك *G. Dullac* تحقيق فيلم « العيد الاسباني » اعتماداً على نصّ سينمائي كتبه لويس دلّوك *L. Delluc* . إن هذه الصحفية التي عملت في السينما سنة ١٩١٦ كانت تفتش في المماثل « ستوديو » عن وسيلة تعبيرية أكثر منها وسيلة عيش ، وهذا أمر لم يكن شائعاً يومئذ بين الناس .

إن الحكاية في فيلم « العيد الاسباني » هزيلة ، وهي تدور حول عداوة بين رجلين (غاستون مودو وجان تولوت) من أجل امرأة لامبالية بكليهما (ايفا فرانسيس) . وأفاد هذا العذر دلوك ودولاك الى لقاء – عن طريق اسبانيا – غرابة تقرب من تلك السائدة في أفلام رعاة البقر الأميركية التي وقعا تحت تأثير سحرها ، وبعد عدة تجارب قام بها دلوك كمحقق أشرف بنفسه بصورة متلاحقة تقريباً على أفلامه الرئيسية مثل : « امرأة كل مكان » و « حمّى » .

إن فيلم « امرأة كل مكان » تجربة ذات اسلوب مباشر ، فبعد انقضاء سنين طويلة تعود امرأة الى منزل الاسرة الذي هجرته لتلحق بعشيقها. لقد أرادت ان تعقد الصلة من جديد مع الماضي ولكنها تجد ان انقطاعاً لا سبيل الى وصله قد حدث فتبتعد ، فكان لاستحضار الماضي في الفيلم لطافة أدخلت، المرة الاولى، على الشاشة الأساليب البالية ، وكان للنباتات والزهور العطرة التي تنبت في مقاطعة البروفنس – كما تقضي بذلك الامثولة السويدية – أثر فعال في الفاجعة ، وثمة شيء جزئي مرتجل على هامش النص السينمائي هو منطاد ولدصغير يتدحرج على الرمل ، أعطى افتتاحية الفيلم صورة مذهلة .

أما فيلم « حمّى » فحلت دراسة وسط شعبي محل الدراما النفسية التي تجري في الأوساط الراقية ، فقد تعرفت صاحبة حانة يرتادها البحارة ، على عشيقها القديم فنشب شجار انتهى بجريمة ، فان تقديم الأشخاص والفاجعة انموذج ذو أسلوب ، ولم يكن أسلوباً مجاناً تسيطر عليه العناية بالألفاظ الرنانة ، بل كان أسلوباً مجرداً ، مباشراً ، حقيقياً متلائماً مع المحتوى ومشروطاً به ، وبفضل

هذا النغم أكثر منه بالوسط المنتخب استطاع دلوك أن يسجّل نفسه في قائمـــة تقاليد المذهب الطبيعي في السينما الفرنسية ، مرتبطاً ايضاً بتلك التقاليد بارادة نزّاعة الى عقد الأواصر بين الأشخاص في الصورة وبين « الخلفية » على قـــدر ارتباطها بالتمثيل .

وميز فيلم «الحمى» خصائص النماذج الانسانية كما استحضر شاعرية المرافىء ، واستخدم العودة الى الوراء ، وكان دلوك اكتسب جزءاً من علمه عند إنس ، ولكنه تمثل هذه الامثولة المكتسبة ورفعها الى مصاف أعلى .

وأجبرت المصاعب المادية دلوك على هجر منصّته وهي مجلة *Cinéa* ومات في الثالثة والثلاثين من عمره بعد أن أتمّ فيلمـاً اخيراً هو « الفيضان » ، وترك دلوك آثاراً نقدية عظيمة ، وهكذا فقد مات قبل ان يتم مقدمة أثره السينمائي ، إن الخسارة لجسيمة .

أما جرمين دولاك ،مساعدته القديمة التي تابعت أثره من بعده وذلك بتوسيع حركة النوادي السينمائية فتقاعست عن إعطاء الأثر الهام المنتظر ، فقد شغلت بالاشراف على أفلام لا تتناسب دوماً وشخصيتها القلقة التي تحس بالاتجاهـــات الحديثة كافة ، والمستعدة لهجر كل ما هو مكتسب من قبل . وحوت أفلامهـا الثلاثة « اللفافة » ، و « السيدة الحسناء دون هوادة » و « موت الشمس » قطعاً ممتازة ، وهي أكثر ندرة في بعض الاعمال المعاشية التي أجبرت على قبولهـــا . إن أثرها الفذ هو فيلم « مدام بوديه الباسمة » وهي مقتبسة من مسرحية لاندره أوباي ، ويدور موضوعهـــا حول قضية امرأة لم يفهمها زوجها البغيض الذي فكرت بقتله .

وفي المسرح فان الدراما ليست في الحوار المستخدم كحلية او زينة للنص ، بل كانت في مواقف السكوت ، فوجدت جرمين دولاك هنا موضوعاً يتناسب وشخصيتها وحساسيتها . ولم يكن في الامكان وجود تأثيرات متبادلة بين هذا الفيلم وفيلم « ليـلة القديس سلفستر » ولكن بين الموضوعين شيئاً من القرابة ،

واستعملت جرمين دولاك وسائل تختلف عن تلك المستعملة في (مسرح الغرفة) ففضلت المجاز على الأشياء الرمزية ، فإذا عزفت المرأة مقطوعة موسيقية لدبوسي أظهر التركيب اهتزازات وتموجات على صفحة الماء . إن فيلم « مدام بوديه الباسمة » لاكثر اهمية ممـــا أظهرته البساطة ورفض المجانية اللذان عرفت بهما المؤلفة .

جان ابشتين

كان جان ابشتين *J. Epstein* كاتبا وفيلسوفاً وسبق ان نشر مؤلفاته السينمائية الاولى في مجلة *Cinéa* التي كان يصدرها دلوك حيث مجد فيهـا « الفن السابع » على الطريقة الغنائية . وكانت أولى تحقيقاته فيلم وثائقي صنعه بمعاونة جان بنوا ليفي عنوانه « حياة العـــالم باستور » وقد حصر هذا الفيلم ، الموصى عليه رسمياً ، صاحبي الفيلم في حدود ضيقة جداً ، على ان لهذا الاثر مزايا ، وان لبعض اجزائه دقة تشكيلية نجدها في الافلام المجردة .

وبعد ان حقق ابشتين فيلم « الحانة الحمراء » ذي التركيب الممتاز ، حقق فيلم « قلب مخلص » الذي اتحدت فيه التحريات الجمالية مع موضوع كلاسيكي عن الطبيعة ، ويتلخص الموضوع في خصومة رجلين أحدهما شرير (فان ديل) والثاني عامل طيّب (كاتهوت) من أجل امرأة (جينا مانيس) ، وكان العيد السوقي المشهد المؤثر في الفيلم كما انه يعدّ قطعة من الآثار المنتخبة . وكان ابشتين يطبق التركيب المسرّع الذي طبقه كانس على عناصر تشكيلية اخرى حاملاً النظارة في دوامة الالعـاب المصطنعة وجلبة الاوعية النحاسية والمنظر الساذج للأراغن الليمونيرية [١] .

إن هذا النجاح الاولي أتاح المجال لآمال كثيرة كانت ابعد من ان تتحقق ، فقد وجد ابشتين في فيلم « النيفيرنية الحسناء » لالفونس دوديه موضوعاً جميلاً

---

(١) نسبة الى *Limon* (١٩١٦) مخترع هذا النوع من الأرغن .

ألا وهو موضوع الاقنية والزوارق الذي مكنه من الافادة من الامثولة السويدية.
وكان فيلم « الاعلان » المشجاة الادبية ، مدعاة لخيبة أمل أقل من تلك التي أحدثها فيلم « الحب المزدوج » والفيلم الصحفي « روبرت ماكير » او « أسد المغول » الذي أساء الى رومانتيكية وجود موسجوكين .

وكان من الممكن الاعتقاد بان ابشتين هجر التحريات السينمائية مستسلماً للانتاج التجاري ، على انه عاد مع ذلك الى نوع من الطليعية بأفلام انتجها لجمهور القاعات المتخصصة وهي *Six et demi onze* ، و « المرأة ذات الصفات الثلاث » وبخاصة فيلم « انهيار محلات اوشير » ثم التفت بعد ذلك الى انتاج الافلام الوثائقية محققاً في مقاطعة بريتانيا في فرنسا فيلمين هما : « *MorVran* » ، و « *Finis Terrae* » .

في فيلم « المال » أضفى ليربيه طابع العصرية على عقدة رواية صنعت من أجل عهود ماضية ، باتراً أحسن قسم من الرواية ألا وهو وصف الاوساط المالية ، فلم تعد « البورصة » المكان الذي تباع فيه وتشرى الاوراق المالية ، (ومعها الاوراق السينمائية) بل غدت منطلقاً بسيطاً لالهيات تشكيلية . وحل فيلم « آخر البشر » محل طريقات المسرعات وتشويه الصور بحركات الآلة ، واستعاض ليربيه - منتهزاً ظهور اختراع تقني فرنسي - عن مجرّ المصوّرة المحمّل على سكة حديد الذي اخترعه مورنو بآلة تحمل *Portatif Gharlot* تستطيع التسجيل والتصوير بصورة تلقائية دون أن يكون هناك مصور لتدوير المدوّر وقد تسلقت هذه المصوّرة سلالم البورصة دائرة بشكل إعصاري وسط تزيينات اسطوانية وهابطة في حركة دوران على طرف سلك فوق رؤوس جماعة البورصة المتجمعين حول الباحة حيث يلتقي الصيارفة ، وهكذا نال مضاربو البورصة نصيبهم من الجمال التشكيلي شأنهم بذلك شأن الجراثيم التي تعرضها السينما العلمية ، أو الاشكال الحية في الافلام المجردة ، على ان هؤلاء فقدوا قيمتهم الانسانية او الاجتماعية ، وعندما اهمل الموضوع الى حدود فاجعة تجري حوادثها

في الاوساط الواقية .

وكان كانس ، قبل ليربيه ، قد وقع في فيلمه « نابليون » تحت اغراءات المصوّرة التي تتحمل،ومرّ معنا كيف ان المنظر المهزوز عبّر في فيلم «الدورادو» عن نقطة رؤية الرسام ، فربط كانس آلته المصورة على جواد مفكك الاجزاء للحصول على نقطة رؤية الحصان اثناء العدو ، او ثبّتت المصورة على صدر صادح ليسجل من قبل المغني نفسه منظر استماع اعضاء الجمعية التأسيسية الفرنسية ١٧٩٢ الى نشيد المارسيليز . وفي مكان آخر تكشف لنا معركة كرات الثلج عن عبقرية بونابرت العسكرية وهو في الثالثة عشرة من عمره . وكان كانس ، الذي أراد أن يظهر نقطة رؤية كرة الثلج ، أمر ، كما روي ، بقذف الكرات من خلال المَمثَل « ستوديو » مما اثار قلق مموّلي الفيلم الذين ارادوا تخفيف وقع الكرات وذلك بنصب شباك رقيقة واقية ، فما كان من كانس إلا ان صاح محتجاً : أيها السادة ! ان كرات الثلج تنسحق على الارض ، وكذلك سحقت الآلات المصوّرة .

إن هذه النادرة — المروية غالباً على وجه يشبه الحقيقة — موضوعة ، ولكنهم استعملوا في مشاهد حصار مدينة طولون مصوّرات صغيرة موضوعة في كرات القدم ، ثم قذفت الى أعلى كما تقذف كرة المدفع . وفي كورسيكا قذف بمصورات غواصة من أعلى الشاطىء الصخري .

وكانت ميزانية المشروع هائلة بلغت خمسة عشر مليوناً جمعت في فرنسا وألمانيا والولايات المتحدة ، ودام تحقيق الفيلم اربع سنوات ، وبلغ طوله عند انتهائه خمسة عشر الف متر ، ثم اختصر الى خمسة آلاف متر نزولاً عند دواعي الاستثمار ، وانتهى الفيلم مع ذلك في الدور الذي كان فيه بونابرت يستعد لحملة ايطاليا . وخلاصة القول فان الفيلم يعدّ بمثابة مقدمة أثر واسع لم يكتب له التحقيق .

وكان الفيلم كله مزدحماً بالتنبؤات والرموز كالنسور المحلقة في الجو او السجينة في الاقفاص ، أو دفاتر الطلاب التي صور على غلافاتها « القديسه هيلانة »،

الجزيرة الصغيرة ، او العلم المثلث الالوان الذي استعمل كشراع اثنـــاء هبوب العاصفة ، او التمثال الذي نحته رود[1] الموضوع على جدار قوس النصر ، والذي مثلته «داميا». ويبدو الثوار في الفيلم كمتوحشين او بلهاء في حين أن نابليون الطفل، او الذي لم يبلغ سن المراهقة ، كان على النقيض إنساناً أعلى بل إلهاً ، ولما اندمج محقق الفيلم مع بطله وجه الى جنوده البيان التالي : « ان هذا الفيلم سيتيح لكم الدخول الى معبد الفنون من باب التاريخ الهائل ... ويجدر بكم ان تجـــدوا في انفسكم الشعلة والجنون وصلابة جنود العام الثاني للثورة ! » . وقد تثير هـــذه المبالغات الابتسام مع انها فازت مع ذلك بالاقناع لأنها عميقة الاخلاص ، وكان عدد كبير من كبار الممثلين رضوا القيام بأصغر الادوار ، واستجـاب أمـــهر المزينين والمصورين الى نداء محقق الفيلم الذي أحاط نفسه بمساعـدين الذين كانوا فيما سبق مخرجين مجربين . وعندما كانت الحاجة تدعو الى الاختراع عمـــد الى احداث ثورة في التقنية كتركيب آلات او عدسات الشبحية *Objectif* الـــتي كانت مجهولة يومئذ . كما أنهم خرجوا على شكل الشاشة المستطيلة الرتيب بأحداث الشاشة المثلثة التي وسعت بعض مشاهـد فيلم « نابليون » الى قيـاسات الرسوم الجدارية التي سبقت السينما المجسمة *Cinérama* بربع قرن .

وأسهم تكاثر الابحاث من رفع قيمة هذا السيل من الصور ، ولكن هـــذا الجهد الكبير قليل الخصب ، ذلك ان التجديدات كشفت عن استحالة تعميمهـا او عن قضاء بعضها على بعض بفعل الافراط والمبالغة ، فاشبه فيلم « نابليون » قليلا تلك الكنيسة الهائلة في برشلونة التي لم يستطع مهندس مجنون تقريباً ان يبني منها سوى باب ذي أسلوب حديث . ان الكاتدرائية السينمائية التي اراد كانس تشييدها ينقصها مفهوم تاريخي ذو قيمة مقبولة ؛ على ان كاتدرائية كانس منحت التعبير السينمائي طرقاً جديدة لم تستكشف كلها بعد .

---

(١) ف. رود نحات فرنسي (١٧٨٤ - ١٨٥٥) صاحب النقوش البارزة على جدار قوس النصر في باريس .

وبعد ان انهى كانس فيلم « نابليون » انتقل الى فيلم «نهاية العالم » فخصصت سنون عديدة ورؤوس اموال ضخمة لمشروع ادى به ظهور السينما الناطقة الى الفشل ، فان الفيلم الذي عرض كان غير كامل ومبتور ، مما حـدا بكانس الى الارتداد لمشروعات متواضعة وهي في جميع الحالات ، تجارية .

ان اخطاء فيلم « نابليون » المشبوبة ، وفشل فيلم « المال » وضعا حـداً للتجربة الفرنسية سنة ١٩٢٠ ، وبالرغم من تلك الجهود والمواهب المبـذولة فان النتائج كانت ضئيلة ؛ ان المدارس الاميركية والسويدية والالمانية الـتي عاصرت هـذه التجربة استطاعت ان تخلق بصورة حقيقية ابطالاً ، على انه لم يكن ، في نظر جمهور الامس ولا جمهور اليوم، للراقصة «سيبيلا» وسائق القطار «سيزيف» « والمرأة في كل مكان » والثلاثي في « قلب مخلص » أو «السيدة بوديه الباسمة» ، تلك الحياة التي احتواها فيلم « المحكومون » لكاليكاوي و « آخر النـاس » لربو جيم و فتاة « الزنبقة المحطمة » لزورو حتى المهرجـين المتواضعين امثال : بيكرات او بوسيترون ، فقد كان التزيين اكثر حيوية من الناس كسكك الحديد والقطارات والزوارق والاعياد السوقية ... وهكذا فقـد ضحي بالانسان في سبيل التشكيل *Plastique* ، ثم انهم أعجبوا كثيراً بالنجاحات الاجنبية فضـلاً عن الاهمال البالغ للتقاليد السينمائية القومية ، ومن هنا عجـزوا عن ان يفرضوا على العالم ما يعدل عالم ميلييس العجيب ولباس فانتوماس الاسود، واناقة ماكس ليندر الساخرة .

وكان في مقدور دلـوك الذي شهد نماء هذه الاخطاء وحاربها أن يحول دون سلوك هذه المدرسة طريقاً كانت التجارة مخرجاً وحيداً لها ؛ وقد كان من اللازم أن تكون جهود دلـوك مدعمة من قبل بعض المنتجين ، ولكن كل بحث — إذا استثنينا غومونت ولمدة قليلة — معرض لليأس فازدرى المحققون السينمائيون الموضوع بدافع الضرورة ولذا حملوا على دس تجديداتهـم عن طريـق التهريب ، ضمن اقتباسات تجارية مفروضة عليهم .

كان للمدرسة الفرنسية سنة ١٩٢٠ نفوذ دولي ضئيل ، فقد عرفت السينما الفرنسية في الخارج من خلال أفلام كبيرة أمثال «أعجوبة الذئاب» و «اتلانتيد» و « البنفسجات الامبراطورية » و « نابليون » فكأن السينما الفرنسية ارتدت الى الاساطير أو ذكريات الامجاد الماضية ، ويبدو أن الانحطاط الصناعي في السينما كان مصحوباً بتقهقر فني .

*

جاك فيدر

اذا ظهر ان السينما الفرنسية كمدرسة قد اختفت بعد ١٩٢٥ فان هذه المدرسة تملك على كل حال على هامش الانطباعية شخصيتين قويتين هما : جاك فيدر ورينيه كلير .

بدأ جاك فيدر حياته الفنية كممثل قبل سنة ١٩١٤ ، فعمل مخرجاً ومساعداً وذلك قبل ان يشرف على افلام تجارية ، وضمن له فيلم « اتلانتيد » المقتبس من رواية بيير بنوا الشهرة . وكان لويس اوبرت الذي موّل المشروع قد صرح للصحافة قائلا : « إن السينما شيء بسيط ، هي درجان : درج للمصاريف وآخر للدخل ! » على أن جمهور الطليعة ازدرى هذا الفيلم ذا التأليف التافه ، واعترف دلوك بأن الدور الذي خصص للصحراء يدل على استعمال ذكي للأمثولة السويدية فكتب يقول : « ان في فيلم اتلانتيد ممثلا كبيراً هو الرمل ! » ولذلك فهو لم يعترف بانتساب فيدر الى المدرسة التي كان زعيمها وواضع نظرياتها ، ان واقعية الافلام التي اشرف عليها من ١٩٢٢ الى ١٩٢٦ لم تجلب الا قليلا انظار عصر واقع تحت كابوس التفتيش عن الاسلوب ، وخيل للناس أنه كان يقلد زعماء الفن المحتقرين الذين وجدوا قبل الحرب ، في حين انه تجاوز تعاليمهم . وليست الفائدة الحقيقية من اقتباس رواية *Crainquebille* لأناتول فرانس تحويل بعض الشهود في المحكمة الى عمالقة وتحويل غيرهم الى اقزام في عملية مصطنعة ، وتحدث الناس في كل مكان عن هذا المشهد ، ولكنهم لم يتعرضوا لذكر الوصف

البديع للضواحي الباريسية ، والانسانية العميقة البادية على السقطي[1] الذي مثله موريس دي فيرودي احد ممثلي مسرح الكوميدي فرانسيز ، واوحى الموضوع والممثل الى الناس أن فيدر يثابر فيلم الفن في حين انه كان يراهن على الحقائق النفسية والاجتماعية في البطل ، ووصف البيئة واستحضارها . ان هذه الحقائق غلبت على فيلم عدّه غريفث أثراً فذاً .

أما فيلم « الصورة » فقد أساء اليه نص سينمائي مليء بالعاطفية وجعلت راكيل ميلر ، الممثلة المفروضة من فيلم « كارمن » أثراً منتفخاً وبارداً ، على ان حساسية فيلم « وجوه اطفال » ظلت مذهلة .

وفي فيلم تيريز راكان لزولا عاد فيدر الى نبع من منابع فنه ، والى تقليد في السينما الفرنسية هو : المذهب الطبيعي الذي نادى به الكاتب اميل زولا ، وحقق الفيلم في برلين مزينون ومصور وعدة ممثلين ألمان ، وأراد أصحاب الفيلم لهذه الأسباب ، أن يربطوه بالتقاليد الجرمانية اكثر منه بالتقاليد الفرنسية ، وسيطر التزيين على الفيلم سيطرة تامة مثل منظر جرس الزجاج في احدى الممرات الباريسية ، وخلفية احدى الحوانيت حيث يعيش عاشقان مجرمان في جو اتهام صارخ لأم مفلوجة ، ولو ان مسرح الغرفة عمد الى استعمال مثل هذه الأساليب لكان زولا سبقه الى استعمال تزيين متسلط على الحواس في شكل لازمة . إن رمال فيلم « أتلانتيد » او طرقات فيلم *Crinquebille* اللذين افادا من الأمثولات السويدية او الاميركية ، سبقت التحريات الالمانية التي وجهت عنايتها على اللواحق الرمزية اكثر منها على التزيين المعبر عن وضع اجتماعي كما هي الحال في فيلم « تيريز راكان » .

ان رواية زولا – التي استوحى منها نينو مارتوغليو أثراً فذاً – تتوافق واقتباس لفيلم صامت ذلك أن العنصر الدرامي فيها يعبر عنه بصورة خاصة

---

(١) بائع الحوائج العتيقة .

بمواقف صمت ، صمت الزوجة غير مشبعة الرغائب ، وصمت الزوجة الطـــالبة للثأر ، وصمت الاصدقاء الذين اصبحوا اعداء ... ووجد فيدر في هذا الموضوع العنصرين الاولين من الصيغة التي اختصر بموجبها تجربته ومناهج ابداعـه قال : « يجدر التفتيش اولاً عن الجو ، وبعد عن البيئة ، ثم عن قصة مطولة قليـــلا تقترب على قدر الامكان من الرواية الصحفية المسلسلة واخـــيراً اجراء تنفيذ دقيق متأنق » .

ان وجه جينا مانيس الشهواني سيطر على فيلم تسوقه — حسب تعبير اميل زولا — قـــدَرية الجسد؛ كما ان شخصية الجدة التي خلقتها جان ماري لوران لا تجارى ، ولكن الخصمين الالمانيين في الفيلم أثقـلا جـــداً دوري الزوج والعشيق .

وأشرف فيدر بعد ذلك ، في باريس على فيلم مقتبس من مسرحية لفلرس وكرواسيه ، وهي ملهاة عصرية يظهر فيها امين سر نقابـــة يصير وزيراً ثم بورجوازياً ، ووجد اليسار المتطرف في هذا الفيلم المجرد عن الخبث ، نقـدات للخيانات التي تدمغ اليسارية ، فرحبت بفيلم « السادة الجدد » ولكن الرقابـة اكتشفت فيه هجوماً خطيراً على النظام البرلمـاني لأن احـلام نائب من النواب ملأت قصر البوربون[1] براقصات شبه عاريات ، فمنعت الفيلم طوال عدة شهور ، وعندما أذنت بعرضه كان صاحبه قد رحل الى هوليوود . ويفوق هذا الفيلم في انعدام تعادل اجزائه فيلم « تيريز راكان » ولكنه يحتوي على مشاهد موفقـة مثل الصورة الهزلية للاوبرا ، وتدشين ساخر لاحدى المجموعات العمالية من قبل رجال رسميين يرتدون القبعات الطويلة .

وان من يرى في هذه القطع أثراً من آثار رينيه كلير يكون قد نسي ان فيلم « السادة الجدد » سبق في الظهور فيلمي « المليون » و « لنا الحرية » ولكنه

---

(١) قصر مجلس النواب الفرنسي في باريس .

لم يسبق ظهور فيلم « قبعة قش من ايطاليا » . ان مرد هذا التشابه الى وجـــود نبع واحد استقى منه هؤلاء لا الى وجود تأثيرات متبادلة . فان الملهاة العصرية أتاحت لرنيه كلير ، عن طريق لابيش[1] ، تحقيق فيلميه الناجحين وهمـــا : « قبعة قش من ايطاليا » و « الخجولان » . ان هذين الفيلمين صامتان ، ولكنه بلغ من قربهما من الافلام الصوتية حداً انــه يستحسن ارجاء البحث عنهما الى الفصل الثالث عشر من كتابنا وعنوانه « ظهور السينما الناطقة » .

وعلى هامش المدارس ظهرت شخصية كيرسانوف الحساسة ، وهو محقق افلام من اصل روسي انضم بسرعة الى المدرسة الفرنسية ، وكان اثره الفذ فيلمـــاً عنوانه *Menilmontant* وهو من احسن الافلام التي حققت عن ضاحيــة باريسية بعد افلام فيدر ، ولكن قبل رنوار ورنيه كلير ، ويمكن تفضيل هــذه المأساة الشعبية التي مثلتها جيداً ناديا سيبيرسكايا على فيلم « ضباب الخريف » الذي يقرب من الافلام الطليعية ، ولكنه يبالغ باظهار الحساسية والملاحة .

ان جهود هنري فيسكور قد بولغ في انكارها . فقد ابدى هذا المعاصر لكانس وفيدر ، هذا الرجل المتواضع ، كثيراً من الفن والدراية في اقتباساته من رواية « البؤساء » لهوغو و « مونت كريستو » لاسكندر دوماس الاب ، ففيها احساس حقيقي بالتزيين وارادة نزاعة الى خدمة الموضوع لا خيانته ، تلك هي الصفات القوية عند هذا العامل الامين في خدمة الفن الصامت . واذا وضعنـــا جانباً بعض الافلام والشخصيات بالاضافة الى التحريات الطليعية في أواخر عهد الفن الصامت فان ميزان السينما الفرنسية يرد الى اشياء ضئيلة .

---

(١) مؤلف مسرحي فرنسي (١٨١٥ - ١٨٨٨) ألف عدة مسرحيات منها مسرحية هزلية عنوانها « قبعة قش من ايطاليا » .

الفصل العاشر

الانفجار السوفياتي

بدأ المخرج الروسي درانكوف سنة ١٩٠٨ عمله السينمائي بفيلم عنوانه *Stenka Razine* وأخرجه روماشكاوف اعتمادا على نص سينمائي كتبه غونتشاروف . وكان درانكوف بدأ سلسلة اقتبست موضوعاتها من التاريخ والحياة الشعبية ثم من الأدب الروسي . وكانت القواعد المالية الفرنسية قوية في روسيا فلم يكن باتيه اذن ليخشى كثيرا هذا المنافس الشاب الناشىء .

وظهر التأثير الدانمركي على قطاع من الانتاج الروسي ، حيث اخذ الروس يستعيدون موضوعات لشركة *Nordisk* مثل : « الاصابع التسع » و الشياطين الاربعة » مع مجاراة للموضوعات المأتمية والعدمية بأفلام « مسمار الميتة » و « عربة الترويكا » و « الرهان السحري » أو « نادي أهل السأم من الحياة » وقد شكل الممثل ايفان موسجوكين والممثلة فير كولودنايا في زمن مبكر لهذا النوع من الافلام زوجاً مثالياً .

وثمة تيار آخر للسينما الروسية يعتمد على التقاليد والثقافة القومية فاستوحت موضوعاتها من المشاهد الرئيسية في التاريخ الروسي ومن الآثار الاكثر شهرة لبوشكين وغوغول وتولستوي ودوستويفسكي وليرمونتوف ، وكان المحققان

تشاردينين وكوزنتزوف رائدين لهذا النوع الادبي في حين اتجه المزين اوجين بوير الذي بدأ عمله في الاخراج بعد سنة ١٩١٢ ، نحو مآسي الطبقات الراقيـــة والبوليسة . ان عام ١٩١٤ حل السيطرة الفرنسية واوقف غزو الافلام الاجنبية لروسيا فتعدد الانتاج ، فارضاً اكبر النجوم امثال ايفان موسجوكين كما ارتفع المستوى الفني بصورة متواصلة وهذا كله في حدود النظرة التجارية . وبدت مظاهر الاهتمام المبالغ فيه بالشكل وميل آخذ بالازدياد نحو مآسي المجتمعات الراقية والبوليسية والموضوعات التشاؤمية والمأتمية والانحطاطية ، وحمل احسن سينمائيي ذلك العهد أوجين بوير الخصب المتأنق بفيلمه « حياة لقاء اخرى » آمالا حال موته في حادث عارضي دون تحقيقها .

ومثل ايفان موسجوكين بعد ثورة شباط ١٩١٧ دور عدو القيصرية في فيلم أخرجه بروتوزانوف عنوانه « اندري كوجوكوف » ولكن استيلاء البولشفيك على الحكم في شهر تشرين لم يكن من شأنه تنشيط الصناعة ، وزادت الحرب الاهلية في حدة النزاع فأغلق ارباب السينما أبواب دورهم معلنين الاضراب ، وانضم بعض المنتجين الى جيوش الروس البيض ، ثم ما لبثوا أن هـــاجروا مصحوبين بالمخرجين والممثلين والتقنيين .

واستقرت المجموعة الرئيسية من هؤلاء المهاجرين في باريس تحيط بالمنتج ارموليييف مع فولكوف ، وتورجانسكي وستاريفتش ، وبروتوزانوف ، وناتالي ليسنكو ، وكولين وبخاصة ايفان موسجوكين . وجلبت هذه المجموعة لباريس نزوة حماسية وتطرفاً استطاع فولكوف أن يعبّر عنهما في أفلام برّز فيها الممثل القوي الخارق للحدود ايفان موسجوكين ، ومن هذه الافلام : « بيت الأسرار» و « الشعلة الموقدة » و « كين أو فوضى وعبقرية » . ولما كانت هـــذه السينما محرومة من جذورها القومية فقد اخذت في الذبول بسرعة فعاد بروتوزانوف إلى روسيا ، وتخصص تورجانسكي وفولكوف في اخراجات فخمة دوليـــة مثل : « كازانوفا » و « الف ليلة وليلة » .

ولدت السينما السوفياتية في السابع والعشرين من شهـــر آب ١٩١٩ أي في اليوم الذي وقع لينين مرسوم تأميم السينما القيصرية القديمة .

واصطدمت السينما السوفياتية في اول عهدها بمصاعب مادية هائلة ، وكانت جيوش الروس البيض المدعمة بعون خارجي قد حازت على نجاحات هزيلة أتاحت لها أن تعلن يومياً عن موعد نهاية البلشفية . ان تلك المعارك التي دمرت الاقتصاد حرمت السينمائيين السوفياتيين من الكهرباء والسّحَى ومن الحرارة وحتى الغذاء الضروري ، واستحــــال المحققون السينمائيون الى بضعة منتجـين لآثار كاردين وتشاردينين وبرستياني وتشايكوفسكي وكان كولشوف ودزيكا فيرتوف وتيسه يصورون الوقائع الحالية في الجبهة .

وتحققت ، في شروط الحرب الاهلية القاسيـة ، بعض الاخراجات فقـط ، فكان الشاعر مايكوفسكي مخرجاً وممثلاً في فيلمي « لم يولد من اجل المـــال » و « الآنسة والرعاعة » و سجل الفيلم « بوليكوتشكا » لجليابوسكي مع الممثل موسكفين نجاحاً اولياً ملحوظاً .

ولما عاد السلام الى البلاد سنة ١٩٢٢ بدأ الاعمــار الاقتصادي من جديـد ، وأرسل لينين جملته المشهورة التي اعتبرت كلمة تعارف : « ان السينما هــي بـين الفنون كافة ، اكثرها اهمية في نظرنا » فأعيد افتتاح المعامل « ستوديو » واخـذ فنانو وتقنيو ما قبل الحرب في التجمع فكانت حصيلة جهودهم فيلماً هائلا هــــو *Aelita* الذي حققه بروتوزانوف وسط تزيين غريب ذي اسلوب « انشائي ». وفي الوقت ذاته كان مستقبل السينما السوفياتية يتكون وسط مجموعـــات طليعية أسسها بعض الشبان بمساعدة الدولة فكان من نتائجها ظهور « المعمل التجريبي » لكولشوف ، ومعمل « الفنان الشاذ » لكوزنتزوف ، وتروبـــيرج ويوكفتش وكيراسيموف وكانت « كينوكس » التي أنشأهـا دزيكافيرتوف أولى هـــذه المنشآت .

السينما - الحقيقة

وكان دزيكا فيرتوف مصور الوقائع الحالية قد كلف بتأسيس وادارة صحيفة سينمائية عنوانهـا «السينما- الحقيقة» وهي ملحق للصحيفة اليومية الكبرى *Pravda* واعتبر فيرتوف كلمتي سينما - حقيقة شعاراً متعارفاً عليه . يهدف الى ابعاد كل ما لم « يصور آنياً » كما فعل في الماضي لويس لوميير .

ان الاعداد الثلاثة والعشرين من صحيفة *Kino Pravda* قادت رواد الحقيقة الى مفهوم اكثر تطرفاً ايضاً ألا وهو « السينما العين » فأذاعوا بواسطة أفلامهم وبياناتهم المحررة بالاسلوب المستقبلي الغريب ، فكان على السينما بموجب ذلك أن ترفض الممثل والثياب والتمشيط والممَثل ، وان تخضع للمصورة وهي عين اكثر موضوعية او شيئية من العين البشرية . ان لاانفعالية الآلة هي في نظرهم أحسن ضمان للحقيقة .

ولما كان هدف التصوير « اخذ الحياة على حين غرة » اندمج الفن السينمائي بأكمله في التركيب ، وتجلت شخصية محقق الفيلم في انتخاب الوثائق وتلاصقها والايقاع المحدث .

كان لهذه النظريات الواضحة التطرف تأثير كبير في الاتحاد السوفياتي ومن بعده في العالم أجمع ، فلفتت الانتباه الى اهمية التركيب ووجوب مفاجـأة الانسان في بيئته الاجتماعية وحياته اليومية مما أدى بهذه النظريات الى دفـع الافلام الوثائقية دفعـة قـوية الى الامام والاسهام بتكوين أنواع سينمائية جديدة .

ان في استطاعة العين البشرية « التقاط منظر الحياة على حين غرة » دون أي صعوبة ، ولكن المصورة باعتبارها آلة ثقيلة مربكة تتطلب شروطاً دقيقة في الاضاءة ، فالمصور معرض حتماً للاضطراب ، فاستطاع فيرتوف ومساعـده المصور كوفمان ان يسجلا دون عناء موضوعات عـادية من الوقائع الحـالية كالحفلات ، والخطباء ، والاجتماعات الشعبية والمظاهرات والمباريات الرياضية

الخ ... أو موضوعات خاصة مثل منظر اولاد صغار مستغرقين في عمل ما يحول دون انتباههم للمصور ، ولكن عجز المصورة عن القيام بدور العين تجلى عندما أرادا دراسة العواطف او حتى العمل ، فكان عليهما ان يختبئا في الأدغال مستعملين المصورة الخاطفة البعيدة المدى الخاصة بأفلام وحوش الغابات لتصوير أسرة يندب افرادها ميتاً على القبر . ان استعمال هذه التقنية كان بحكم الواجب محدوداً ، وكان تحقيق السينما – العين تابعاً لاختراع مصورة تعدل في حساسيتها وتحركها وقلة ارباكها ، العين البشرية .

افلام التركيب

وبالرغم من تلك الحدود والشطط فان آثاراً هامة توتّد[1] سيرة دزيكافيرتوف المهنية مثل « قصة لقمة خبز » و « سنة منذ وفاة لينين » و « زحف السوفيات » و « الجزء السادس من العالم » و « الرجل ذو المصورة » و « سيمفونية الدونباس » وانتهى اثره في أوائل السينما الناطقة بفيلم « ثلاث انشودات عن لينين » .

وكان لفيرتوف مريدون مباشرون قليلون ، ولكننا نجد من ناحية ثانية أن أفلام المحفوظات اصبحت مادة نوع جديد فقد عمدت المركبة استير شوب الى التزود من مكتبات الافلام بمناظر الوقائع الحالية عن العهود القيصرية أو الثورية لتحقيق الافلام التركيبية الاولى وهي : «روسيا نقولا الثاني وتولستوي» و « انهيار أسرة رومانوف » و « الطريق الكبرى » و « اليوم » و « بلاد السوفيات » الخ ... وهكذا صنعت فناً وتاريخاً بواسطة وثائق صحيحة سجلها بدافع المصادفة تقريباً مئات من المصورين القدماء . ان اعمال فيرتوف اسهمت في خلق افلام من نوع جديد حاولت بعد سنة ١٩٤٠ كتابة التاريخ في واقعة الآني .

أما « معمل الممثل الشاذ » فعلى العكس من السينما العين ، وهو على عدم

---

(١) Jalonner

ابعاده الوسائل الاخراجية ، ينتخب منها اكثرها عنفاً ومغالاة وهي مشاهــد الاستعراضات السوقية وملاعب السيرك وردهات الموسيقى مستعيراً في الوقت ذاته من السينما جميع مصادر الحيل السينمائية ، وحقق كوزنتسف وتروبيرك في اطار أسلوب دخول المهرجين الى حلبة السيرك فيلماً عنوانه « مغـامرات اكتوبرين » المتأثر مباشرة بمسرح الطليعة .

وكان كولشوف في « معمله التجريبي » يصر ، مثل فيرتوف، على التركيب، ولكنه كان يعتمد على النص السينمائي والممثلين والممثّل « ستوديو » وبرهن كولشوف على الدور الابداعي للتركيب عن طريق تجربة ظلت معروفة. فقدقام كولشوف بانتقاء صورة مجسمة غير معبرة لموسجوكين في فيلم قديم ، وبعد أن ألصقها بشكل متتابع الى قطع من فيلم يمثل صحن حساء ونعشاً وطفلا ، ولما عرضت هذه المقاطع على متفرجين غير عالمين بما حدث ذهلوا،كما روى بودوفكين تجاه الفن الذي كان يعبر فيه موسجوكين عن الجوع والحزن والحنان الابوي .

وطبق كولشوف نظرياته على الفيلم الاول للمدرسة السوفياتية الجديـدة « السيد ويست في بلاد البولشفيك » ، وقد حمل في فيلم « حسب القانون » على اعطاء الاشياء اهمية مماثلة لأهمية الممثلين ، ولم يكن يعطيها معنى رمزياً الا في الندرة ، وكان للممثلين الذين لم يغلب عليهم جمود الاشياء تمثيل متجاوز للحدود ومتقطع متلو يقرب جداً من التعبيرية .

*

كان مايكوفسكي ، صديق كولشوف ، فتح باب مجلته الطليعية *Lief* أمام المخرج المسرحي الشاب ايزنشتين الذي اعلن فضائل المنهج الجديد وهو « تركيب المنوعات » ، واراد سيرج ميخائيلوفتش ايزنشتين أن يصير رساماً بعـد أن درس الهندسة ، ولما تطوع في الجيش الاحمر اخذ يرسم الاعلانات ثم التزيينـات حتى غدا فيما بعد مخرجاً ، وادت به ادارة مسرحية لاوستروفسكي من أجل مسرح الثقافة العمالية الى مفهومه السينمائي بتأثير من ميرهولد ، وأخذت كلمة

« منوعات » في نظره معنى ذا الاتجاه الفلسفي تقريباً لاحساس عنيف مفروض على النظارة ، فالتركيب تجميع كيفي للمنوعات في الزمان والمكان ؛ وهكذا احتوت مسرحية اخلاقية عريقة في الكلاسيكية لاوستروفسكي[1] على ألعاب مهرجين وبلهوانيين ورقص على الحبل المشدود ، حتى ان ايزنشتين اقحم فيهما فيلماً صغيراً ، وبعد زمن قصير اشرف على فيلمه الطويل الاول « الاضراب » طبق فيه أسلوب تركيب المنوعات مظهراً بالتناوب قتل العمال في عهد القيصر ومنظر الدواب المذبوحة المصورة حديثاً في المسلخ .

وكان فيلم « الاضراب » بالرغم من غموض قصته قد جلب الانظار اذ ارادت الحكومة تخليد ذكرى ثورة ١٩٠٦ فأوصت هذا المخرج الناشيء البالغ من العمر خمساً وعشرين سنة على افلام ، كما اوصت على افلام غيرها عند سينمائيين اكثر خبرة امثال : رازومني ، وفيسكوفسكي ، وتشايكوفسكي .

الدارعة بوتمكين

وحقق فيلم الدارعة بوتمكين في بضعة اسابيع في مدينة اوديسا بمساعدة بعض الممثلين وسكان المدينة والاسطول الاحمر ؛ وكان ايزنشتين يتبع فيه تقليداً وضع مباشرة عقب ثورة اكتوبر من قبل مسرح الثقافة العمالية من اجل « ايمائية الجماهير » التي تقضي باشراك في عملية اعادة تكوين الحوادث التاريخية التي قد يصل عدد المشتركين فيها الى عشرة آلاف شخص .

وكان فيلم « الدارعة بوتمكين » الى حد ما فيلم وقائع حالية أُعيد تكوينها على طريقة الافلام المماثلة التي حققها منذ عشرين عاماً خلاقت الفريد كولنس ، وزكا ونونكيه ، الا ان ايزنشتين رفض بتأثير فيرتوف والنظريات الادبية الطليعية استخدام الممثل « ستوديو » والتمشيط ، والتزيين ، وحتى الممثلين تقريباً ، وكانت ابطال فيلمه « الجماهير » دون سواها ، وانحصر دور الممثلين

(١) اوستروفسكي مؤلف مسرحي روسي (١٨٢٣ - ١٨٨٦) واشهر مؤلفاته « العاصفة » .

بتشخيص بارع كما ظل القادة الثوريون اشباحاً بسيطة .

وكان من المحتمل أن يقود هذا الالتزام المسبق لنظرية « البطل الجمهور » الى شيء من الابهام الا ان قصته المحصورة بدقة في الاطارين الزمني والتاريخي ، خلقت شخصيتين جماعيتين متجانستين هما : الدارعة والمدينة ، فكان العنصر الدرامي حصيلة حوارهما واتحادهما .

ان النقطة العليا في فيلم « الدارعة بوتمكين » هو المشهد المشهور لتبادل الرصاص على السلالم ، وهذا المشهد مدين كثيراً للتركيب الدرامي الدقيق للصور المؤطرة بشكل معجب التي صورها تيسه الذي ربما كان اكبر المصورين الاحياء. ان هذا الفيلم قطعة في منتجات الآثار الخالدة ومثال كامل لأسلوب ايزنشتين الجامع بين النظريات الادبية والمسرحية الطليعية ونظريات دزيكا فيرتوف ، وكولشوف ، محولاً اياها بعبقريته الذاتية . وُفرّدت الجماهير بواسطة الوجوه المجسمة او الجزئيات البادية في الحركات والملابس التي انتخبت بحس تمييزي لا يُجارى، وقد زرع المشهد بالمنوعات العنيفة الصارخة كالام التي تحمل جثة طفلها على ذراعيها ، او عربة الطفل التي تنحدر وحدها على السلم او العين المفقوءة التي تسيل منها الدماء من خلال النظارات ... ان الافراط او لاانسانية النظريات جرفها الدافع القومي في الثورة الروسية من جهة ، وصدق ايزنشتين وعنفه واشفاقه وحرارته الانسانية وغضبه من جهة أخرى .

وبالرغم من حَظْر الرقابة فقد شهر الفيلم اكثر من فيلم آخر ، باستثناء أفلام شارلي شابلن ووضع هذا الانتصار ايزنشتين في الصف الاول ، فمنحته الحكومة جميع المخصصات ، والتسهيلات ، والحريات للشروع بفيلم « القديم والحديث » ، وفي سنة ١٩٢٧ قطع عمله ليشرف على فيلم « اكتوبر » لوحة ثورة ١٩١٧ .

وقد خيب هذا الفيلم الآمال قليلا ، مع انه يحتوي مقاطع بديعة كالاستيلاء على قصر الشتاء ، وتحطيم براميل الخمر في اقبية القيصر ، ومشهد الجسر المتحرك

وفرار كرانسكي[1] ويغلب على الفيلم تهكم غير متوقع مع شيء من التكلف وذلك بتأثير الكسندروف مساعده القديم الذي شارك في وضع النص السينمائي وتحقيق الفيلم ، ولم تنحل مجازيات « التركيب الذهني» من التصنع ، ومع ذلك فان هذا الفيلم الكبير القوي الواسع لا يعدل فيلم « الدارعة بوتمكين » .

وعُرف فيلم « القديم والحديث » في فرنسا بنسخة مبتورة عرضت بعنوان « الخط العام » ، واراد ايزنشتين ان تمجد « جماعية الارض » في زمن لم تكن تحققت فيه على مقياس واسع فكان استباق البحث عن حياة الريف عملاً صعباً على رجل المدينة ، وأدى التركيب المتلائم الى استعمال انواع من المجازات يعسر فهمها قليلا ، كمنظر نوافير الماء المدرجة في مقطع مخاضة الزبدة ، او تلك المناظر الساذجة كالانفجارات والأسهم النارية التي ترمز الى اندفاع ثور المصارعة في الحلبة .

ان هذه النواقص ، وكمال فيلم «الدارعة بوتمكين» - ذلك الكمال النادر جداً الذي يتصف به الاثر الفذ - لم تحل دون ان يكون فيلم « الخط العام » من النجاحات الكبرى في الفن السينمائي الصامت الآخذ في الانقراض. وان في مناظر الكوخ الذي شطر الى شطرين لأجل القسمة ، وموكب الفلاحين الذين يستسقون المطر عبثاً ، والمحراث الآلي الذي يزيل الحواجز الفردية ، والكمال المجرد تقريباً في مقطع المخاضة التي دهش لها الفلاحون ، واللوحات التهكمية عن حياة الفلاحين الروس اقول : ان في كل ذلك لوحات رائعة للفن السينمائي .

وفي هذا الفيلم حل بعض الأبطال محل الجماهير ، فاتخذ ايزنشتين الفلاحة الشابة ماريا لابكينا ، التي تجهل كل شيء عن السينما والمسرح ، بنجمة سينمائية رافضاً كلياً تقريباً الممثل والتزيين متبعاً بوسائل اخرى صيغة لويس لومير ودزيكا

---

(١) كرانسكي سياسي روسي كان رئيس السلطة التنفيذية وقائد الجيش الروسي سنة ١٩١٧ ثم خلعه البولشفيك .

فيرتوف القائلة بتصوير الحياة بطريقة آنية مفاجئة ، وقد عبّر ايزنشتين عن اهدافه بقوله : « إن غايتي اعادة اظهار الحياة في حقيقتها وعريها مستخرجاً منها مغزاها الاجتماعي ومعناها الفلسفي .

وعندما بلغ ايزنشتين الثلاثين من عمره رحل ، وهو في قمة المجد ، الى هوليوود حيث تنتظره المحن القاسية .

★

بودوفكين

وترك ايزنشتين في الاتحاد السوفياتي بودوفكين الذي يعادل مجده الحديث تقريباً مجد زميله . كان بودوفكين مهندساً ثم ممثلاً غاوياً ، وتكوّن هذا الحديث العهد بالسينما على يدي كولشوف وعمل عنده كمساعد ومركِّب،ومؤلف نصوص ، وممثل ، وكان باكورة عمله السينمائي فيلماً عنوانه « حمّى الشطرنج » وفيلماً وثائقياً « آلية الدماغ » وهو إشهار لنظريات العالم الفيزي الروسي بافلوف. ثم اشرف بودوفكين على فيلمه الأول الكبير « الأم » وذلك في السنة التي قدّم فيها استاذه احسن أفلامه « حسب القانون » وهو مقتبس من رواية لجاك لندن ، وهذا الفيلم قوي ، قاس ، وحشي متأثر الى حد الوسواس بذكريات غريفث والمثلث[1] ، الا أن اقتباس رواية مكسيم غوركي المشهورة تجاوز بمراحل فيلم كولشوف الممتاز ، ثم ظهرت دون انقطاع الافلام الآتية : « نهاية بطرسبرج » و « عاصفة فوق آسية » و « ولد جنكيز خان » وموضوع هذا الاخير من تأليف بريك صديق مايكوفسكي .

ويعالج النص السينمائي لهذه الآثار الثلاثة الفذة موضوعاً واحداً الا وهو « الوعي الوجداني » . فالأم والشاب الفلاح في فيلم « نهاية بطرسبرج » وابن جنكيز خان هم ثلاثة من عامة الشعب توصلوا تدريجياً الى رؤية واضحة لواجبات الطبقة التي

---

(١) راجع صفحة ١٤٠ وما بعدها .

ينتسبون اليها ، فهي إذاً افلام اجتماعية المحتوى . ان افلام بودوفكين هـي في أشكالها آثار نفسية محورها شخص نموذجي .

ولم يستطع بودوفكين ـ على خلاف ايزنشتين وبخاصة فيرتوف ـ الاستغناء عن الممثلين الكبار ، فقد مثلت بارانوفسكايا دور الأم ، ومثل باتالوف دور الابن ، ومثل تشوفلوف دور الفلاح والجندي والثوري ، وجسد انكيجينوف شخصية « ابن جنكيز خان » الجذابة . وكان بودوفكين وهو الممثل النابغة ، مديراً كبيراً للممثلين لم ينحرف ـ شأن استاذه ـ في تيار المبالغة التمثيلية .

ان النصوص التي كتبها بودوفكين مع زاركي من اجل فيلميه الأولين هما اثران محضّران يتباين توسعهما الدرامي المدروس جيداً وتوزع قصص ايزنشتين الصامتة ، وذلك باستثناء فيلمه « الدارعة بوتمكين » . فالتركيب مشروط ومحدد بالنص السينمائي ذي التكامل الممتاز في دقته المحضرة ؛ ويمكن لهذا الأثر الارادي الذي يدخل ويطوق ويوسع موضوعين او ثلاثة بدقة المطابقة الرياضية ، ان يكون اثراً بارداً لو لم يقده حب الانسان . ومن هنا يمكننا استعارة مقارنة قالها الناقد موسفياك وهي ان فيلم ايزنشتين « صرخة وافلام بودوفكين انشودة منغّمة مؤثرة » .

الام

فالأشياء تمثل الى جانب الانسان في نظر المحقق دوراً كبيرا ، وفي فيلم « الأم » تمثل الساعة المحطمة ، وحذاء الدركي ، وسقوط نقطة الماء ، والجسر المعدني ، والسلم المسند الى الحائط ، والحجر الملتقط ، بأكثر من دور اللواحق . ففي استعمالها مشاركة احياناً لتعاليم كولشوف ، فان نقاط الماء الملحة والمهيجة في انصبابها والتي تضبط ايقاع تفتيش الشرطة بيت المتهم لهي قريبة من الغلاية التي تتفق والهياج والقتل في فيلم « حسب القانون » ويمكن للحوائج ايضاً ان تأخذ معنى رمزياً كما هي الحال في مسرح الغرفة الالماني . الا ان الاشياء في المدرسة الالمانية صورة للقدر المحتوم في حين ان الأشياء البودوفكية النموذجية هي تلك الحصاة التي التقطها السجناء السياسيون ليصنعوا

منها سلاحاً . ان حل العقدة في « الأم » مثال كلاسيكي لهـذا الأسلوب ، فان مظاهرة كبرى تشترك فيهـــا الأم تتيح لولدها الفرار من السجن ، واضاف بودوفكين لمحوري* التمثيل اللذين يتطلبهما الموضوع وهما: الأزقة والسجن، محوراً ثالثاً هو ذوبان ثلج النهر . إن يقظة الربيع صورة لخلاص السجين ، كما ان انهيار الجليد يعني انتفاض الجماهير . ان هذه المجازات مستعملة بإلحاح الا أن صورها ـ بخلاف تركيب المنوعات عند ايزنشتين ـ ليست غريبة عن العصر الذي تحدده ، ولا الفاعلية التي تشترك فيها . فالولد ينجو من رجال الشرطة بعد ان يركض فوق الجليد منحرفاً ، والجسر المعدني الذي يرمز بصورته المعادة الى القوة المسلحة التي ستسحق المظاهرة هو غاية المظاهرة لأنه يقود الى السجن. فهو عنصر درامي اكثر منه مجازي شأنه شأن زوايا الجدران العالية او القضبان الحديدية على النوافذ حيث يقتل المساجين .

ان ثمة مشابهة بين ايزنشتين وبودوفكين ، وهي لا تمنع من ان يكون هذان المحققان الكبيران مختلفين اصلياً بل متنـــاقضين تقريباً في جميع النقاط الأساسية .

دوفجنكو

ان دوفجنكو الذي ظهر في نهاية الفن الصامت يختلف بعمق عن سابقيه : دزيكا فيرتوف وايزنشتين وبودوفكين .

كان هذا السينمائي الجديد أوكرانياً، ولهذا الأصل اهميته فالاتحاد السوفياتي يتألف من عدة جمهوريات ذوات خصائص قومية تختلف جداً عن بقية قوميات روسيا الكبرى، ولكثير من هذه الجمهوريات ، ومن ضمنها اوكرانيا ، مدارس سينمائية مستقلة وفعالة. وكان دوفجنكو ابن فلاح ثم صار معلماً، ووكيل قنصل ورساماً صحفياً وأخيراً رساماً وذلك قبل مزاولته السينما كمخرج. وكانت اولى محاولاته فيلمين احدهما هزلي والآخر مأساة بوليسية وهمـا : « ثمرات الحب » و « الحقيبة الدبلوماسية » ، واعتبر ايزنشتين وبودوفكين فيلمه الذي بـدأ فيه عمله السينمائي بصورة جدية ، لكشف عن قوة جديدة . ان رمز الكنز المخبأ

استخدم لعرض ـ في منظر اجمالي « بانورامي » تاريخي طموح ـ فصول عديدة من الحياة الاوكرانية وشعوب جنوبي روسيا في العهد المعاصر .

وكان فيلم « مخزن الأسلحة » اكثر وحدة ، فالقصة التي تخيلها دوفجنكو الذي كان يضع النصوص السينمائية لجميع افلامه ، تجري حوادثها في اوكرانيا زمن الاحتلال الالماني . وفي الفيلم ثلاث مشاهد تدشن اسلوباً جديداً وهي : كارثة القطار ، وإفلات الاضراب ، وسحق العصيان .

وتبدأ الكارثة بمنظر قطار محمل بجنود مسرحين فرحين ، وعندما تأخذ سرعة القطار في التسارع نتيجة لخطأ السائق ، يدب الذعر بين الرجال فيقفزون من القطار متحطمين على الأرض . واتصف هذا التدهور بصورة اخاذة للآلة الموسيقية المنفاخ تتدحرج على المنحدر ، ثم ينهض البطل قائلا : « سأكون ميكانيكيا » ولهذه العبارة ، التي يمكن ان تكون ساذجة ، رنين يتناقض بهدوئه والايقاع المتسارع للمقاطع التي تختمه . وتقوم الحواشي عند دوفجنكو بدور كبير ، وهو على الغالب دور شعري ، ولولا هذه الحواشي لكانت افلامه غير مفهومة ولفقدت جزءاً من قيمتها . ويبرهن هذا الاستعمال الموصوف للنص في آخر عهد السينما الصامتة على ضرورة جمالية في الفيلم الناطق .

ان إفلات الاضراب يستخدم « الجمود » كوسيلة درامية اساسية ، فالآلات التي اوقفها عمال « مخزن الأسلحة » تتناوب مع المتعاونين الجامدين في غرفهم مصيخين السمع للسكوت . كان الجمود شديداً ولكنه طبيعي واكثر جاذبية من تشبيح الاشكال الحية .

وينتهي الفيلم بحركة خطابية مجازية يعدم فيها العمال الثائرون ، أما البطل الذي ثقبته طلقات الرصاص فيظل يمشي بالرغم أنه ميت بالبداهة .

ولجأ دوفجنكو في فيلمه الفذ الصامت « الارض » الى ثلاثة موضوعات كبرى ازلية في الفن الغنائي : الحب ، والموت ، والطبيعة ذات الخصب الذي لا ينضب . اما الموضوع المعاصر بشكل دقيق فهو «الخط العام» اي جماعية الارض

ومعاركها ومصاعبها .

وادخل دوفجنكو في فيلم « الارض » حماسة رسام كبير وعــدة لوازم تشكيلية مذهلة بطابع صدقها ، كالارض المحروثة تحت سماء غائمــة ، وسنابل القمح المتحركة تحت اشعة الشمس ، واكوام التفاح تحت امطــار الخريف، وازهار الطرنسول تلك الازهار القومية التي تنبت على ارض اوكرانيا .

ان الفصل المركزي ذو خاصية مميزة : الريف والليل ، والمزرعة وحدائقها، وزهور الطرنسول الثقيلة ، ففي كل مكان ، تحت ظــلال الصيف الدافئة نرى عشاقاً ساكنين ، ايدي الشبان تحيط بخصور الشابات المدوّرة ، الشفاه مطبقة على الشفاه ، والانفاس تتلاقى مع الانفاس .

ان النفس هو الحركة الوحيدة عند هؤلاء الازواج الجامدين جمود التماثيـل في حالة وَجد ذات الشهوانية العنيفة التي لم تسبق مطلقا على الشاشة ، ونعثر بين هذه الجماهير العاشقة على البطل ، سكرتير المزرعة الجماعية ، بين ذراعي خطيبته ثم لا يلبث ان يتركها سالكاً طريقاً محاطة بالسياجات الشائكة، انه يمشي ببطء مغمض العينين حرصاً على الاحتفاظ بصورة الفتاة التي تركها ، ثم يبدأ وحــده فجأة في الليل ، يرقص رقصة عنيفة تتسارع وتتضخم الى ان يتجمد بغتة بعـد ان قطعها سقوط الراقص . ان هذا العاشق قتل برصاص بندقية فلاح غــني مختبىء وراء السياج ، وتتابعت بعدها في المقطع الذي بدأ بجمود الحب لينتهي بجمود الموت ، مناظر الجنازة ، ونرى الضحية مسجاة في تابوت يظهر فيه وجه القتيل يشيعه الشبان والشابات الذين يمشون ويغنون بايقاع مرح تقريباً ، وعلى طول السياجات تداعب اوراق الاغصان المثقلة بالثمار الناضجة ، وجـه الميت ، ونشهد امرأة ترسم اشارة الصليب اثناء مرور الموكب ، ثم تأخذها تباشــير آلام المخاض .

ان اساليب ، وامزجــة ، وموضوعات سادة السينما السوفياتية الكبار لتدهشنا بتناقضها ، وهؤلاء الأربعة الكبــار لأعجز ، مــع ذلك ، من ان

يغيروا من اتجاهات عصر غني ومتنوع ؛ ونجـد الى جانب آثارهم الفذة افلاما هامة عديدة ، ويجدر بنا ان نذكر ، دون تمييز بعض الاسماء والعناوين .

ان محققي المدرسة القديمة الذين تجاوزهم الجيل الجديـد لم يصنعوا – عـلى الحقيقة – افلاما اساسية . الا ان فيلم « الصليب والموزر » لكاردين ذو عظمة وحشية ، ونجد لفيلمي بروتوزانوف الهجائية « اعجوبة القديس جيورجيون » و « محاكمة الملايين الثلاثة » قيمة في نشوتها الخشنة قليـلا ، ثم « رئيس البريد » لجليابوفسكي الذي تغلب عليه صفات الممثل الكبير موسكفين الذي نشأه ستانسلاوسكي .

ونجد بين الشبان الناشئين مجموعة « F. E.K. S. » الذين تميزوا بتحرر مزعج عن الاصالة التي غلبت البلهوانيات الشكلية على الموضوع . وسندرس فيما بعد اعمال كوزنتسف وترويرغ .

ونال اسكندر روم نجاحاً في الخارج بفيلمه « ثلاثة في الطـابق الارضي » الذي اظهر ما آل اليه « المثلث » الكلاسيكي في الحياة السوفياتية الحـديثة . ونجحت اولغا بريوبراجنسكايا الممثلة في السينما الروسية القديمـة ، في فيلم « قرية الخطيئة » ، وهو مليء بالنضارة والفيضان المرحي الشبيه بالتقاليد الشعبية الذي بشرت بعض مقاطعه بظهور – بصورة مصغرة – دوفجنكو .

ويمكننا ان نقارن الانفجار السوفياتي بالكشف الاميركي الثائر سنة ١٩١٥ ، الا ان اكتشافات وشخصيات هذه المدرسة القديمة التي ساعـدت ايزنشتين وبودوفكين على الاهتداء الى طريقهما ، كانت صادرة عن الغريزة اكثر منها عن الوعي ، فلم يلبثا ان اتجها في وقت مبكر في طريق التجـارة ، واستطاعت الفرديات في الاتحاد السوفياتي ان تنمّي اصالتها حتى حدود المبالغة ، ومما سهل تفتح المواهب المختلفة ، والمتضاربة احياناً ، انما هو – ولعل هذا من المفارقات – تأميم السينما ، فان هذا الحصر الحكومي لم يحُل دون انشاء الشركات المستقلة

على اساس المماثل السينمائية او الجمهوريات المتنوعة التي كان لكل منها ملامح مميزة .

السينما الوثائقية السوفياتية

واذا استثنينا العبقري فيرتوف فقد اعطت السينما الوثائقية السوفياتية بين ١٩٢٥ ـ ١٩٣٥ افلاماً هامة هي : « شنغهاي»لبليوخ واستيبانوف (١٩٢٨) وهي لوحة اجتماعية مدهشة ظهر فيها شقاء تشغيل الاطفال في المصانع ، و « توركسيب » لتورين وهارون (١٩٢٩) وهي ملحمة غنائية لانشاء سكة حديد في آسية الوسطى ، و « الارض عطشى » لريسمان (١٩٣١) الذي استطاع ، بالرغم من عدم استسلامه مثل « توركسيب » للمشاغل الشكلية ، ان يظهر شاعرية غزو الاراضي الجافة وجعلها صالحة للزراعة ، و « اوذيسة تشليوكين » لبوسلسكي (١٩٣٤) و « حملة بابانين » لترويانوبسكي (١٩٣٧) وهما فيلمان قطبيان جميلان .

وصور «كارمن»، احسن مصوري الوقائع الحالية في العالم، تحقيقات سينمائية مذهلة عن حرب اسبانيا (١٩٣٧) ، والصين (١٩٣٨) وثمة افلام عديدة صورت « لعيد الشباب » اهمها الفيلم الذي صوره كالاتزوف ، وهو صاحب فيلم وثائقي في قالب روائي عنوانه « ملح سوانيسي » (١٩٣٠) .

وانتصرت المدرسة الجديدة بسرعة ، لان السينما في الاتحاد السوفياتي كانت فيما سبق قائمة على اسس مجهولة ، فلم يعد الفيلم بعد مرسوم ١٩١٨ عرضة للمضاربات المالية ، ولم يعد انتاج الافلام وسيلة لزيادة ـ عن طريق الربح ـ رأسمال مطروح للاستثمار . ولذا اصبحت السينما في الاساس اداة ثقافية و«فنا ديموقراطياً بصدق ، وشعبياً بعمق » (بودوفكين) رسالتها التعبير عن الافكار والعواطف واماني الملايين من النظارة .

الفصل الحادي عشر

الطليعة في فرنسا والعالم

ظهرت الطليعة في السينما حوالى ١٩٢٥ بعد أن تأخرت عشر سنين او عشرين عن الرسم او الشعر .

كانت بيانات التكعيبيين الايطاليين عن السينما من١٩١٢ الى ١٩١٦ قليلة الجدوى ، و أوجد تأسيس النوادي السينمائية وتعددها بعد سنة ١٩٢٠ في فرنسا وانكلترا والمانيا جمهوراً ذا محاولات تجريبية .

وانحصر جمهور الطليعة ، بادىء ذي بدء ، في الفئة المختارة من المفكرين مما ميزها من «المخابر التجريبية » السوفياتية التي انطلقت من مراكز مشابهة الا استهدفت الوصول الى الجماهير الواسعة .

وكان مذهب الدادائية مصدراً للأفلام لأولى الطليعية . وقد اسس هذه المدرسة الأدبية ، بل هذه الحركة الانفجارية والسلبية بحرارة في زوريخ سنة ١٩١٥ الشاعر الروماني الشاب تريستان تزارا وبدأ رسام سويدي اسمه فيكينج ايجلنك سنة ١٩١٧ بمجموعة من الطباقات(١) التشكيلية التي اتخذت فيما بعد شكل

---

(١) الطباق *Contrepoints* وقد عرف احدهم الطباق في الموسيقى بقوله : « انه اعطاء الاحساس بكتلة هارمونية عن طريق تداخل او تشابك عدد من الالحان » .

لفيفة من الورق طولها عدة امتار (كتـــلة عمودية افقية ١٩١٩ – سيمفونية مضلعة ١٩٢٠) . واتاح له عون شركة « اوفا » *U. F. A.* أن يحقق في المانيا السيمفونية المضلعة ، وهي نوع من الرسم الزيـــقي المجرد المتحرك المصنوع من لولبيات وأسنان المشط . وتبع ذلك ظهور سيمفونيات اخرى قبل موتـه سنة ١٩٢٤ وهي : متوازية وافقية .

وثمة رسام زيقي آخر الماني اسمه هانس ريشتر رسم «ايقاع ٢١» وهي رقصات مربعة ومستطيلة سوداء ، وشهباء او بيضاء ، وبدأ رسام آخر هو والتر روتمان عمله بـ *Opus* [1] المصنوعة من اشكال غير واضحة شبيهة جداً بالمنظار الاشعاعي. وكان روتمان اول من وصل الى الجماهير الواسعة ، وذلك عندما استطاع ، بعـد صنعه عدة *Opus* اخرى مرقمة ، ان يدخل في ملاحم[2] *Nibelungen* بطلب من فريتز لانك « حلم الباشق » وهي رقصة صامتة ذات اشكال شعارية مجردة .

ان « السيمفونية المضلعة » وايقاع ٢٣ » تدل على رسوم صنعها التجريديون الالمان وهي تهدف الى استخدام اشكال هندسية متحركة كأصوات جوقـــة لخلق « الحان صامتة » و «سيمفونيات بصرية » حقيقية .

ان برنامج الطليعة الالمانية المتشدد يتناقض والتهكم المرح الذي أشربت به افلام الطليعة الفرنسية مثل : «العودة الى العقل» للمصور الشمسي الداداني الاميركي مان راي و« الباليه الآلية » للرسام التكعيبي فرنان ليجيه ، و « استراحة » الذي حققه فرانسيس بيكابيا لرنيه كلير .

ان فيلم « الباليه الآلية » الذي يتناسب تماماً وعنوانه هو رقص حوائـــج ومسننات يجمع بينها ايقاع او مجانسات شكلية ، وليس الفيلم مجرداً ، وذلك

---

(١) *Opus* كلمة مستعملة في فن البناء وهي الابنية المؤلفة من كتل كبيرة غير متناسبة الا انها منحوتة بشكل يجعلها تتداخل مع بعضها دون ان تترك فراغا .

(٢) انظر صفحة ١٦٧.

ان الاشياء، التي تتعرف اليها في الفيلم بصورة شبه دائمية ، مستعارة من الحياة الشعبية ، كالرماية السوقية « النيشان » وترويض الخيول والبضائع السوقية « الخرداوات » ، ودواليب الحظ ، وكرات الزجاج المفضضة . ولم يُبعَد الوجه الانساني من فيلم يغلب فيه التهكم على الموضوع الذى يدور حول تنويع لعنوان ضخم في جريدة يومية « سرقة عقد ثمنه ٠٠٠ ٠٠٠ ٣ فرنك » ونقل فرنان ليجيه الذي يساعده دودلي مورفي بواسطة هذا الفيلم الى السينما الرؤية المبسطة اراديا التي تميز فن الرسم الزيتي عنده .

اما فيلم « استراحة » فهو تسلية سينمائية ادخلت في باليه اوصى عليها عند فرانسيس بيكابيا احد حماة الفن الاثرياء يدعى رولف دي ماريه ، وكان هـذا يدير في باريس فرقة البالية السويدية بمساعدة الرسامين او الشعراء من الطليعة .

كان فرانسيس بيكابيا الرسام والشاعر رئيس مذهب الدادائية مع تريستان تزارا واندره بروتون ، وكان التهكم عنده يقارب الشعوذة ، وكان عنوان رقصة الباليه « استراحة » قد انتخب ليكون في مقدور الاعلان المعلق على الجدران وهو « مسرح الشانزيليزه هذا المساء استراحة » فن جذب النفاجين من النظارة الذين يجهلون حقيقة الحال تجاه قاعة مغلقة بسبب عطلة حقيقية . واطلق على الفيلم الذي تخلل الحفلة والذي صنعه رنيه كلير عنوان « استراحة » .

رنيه كلير

وقبل رنيه كلير الصحفي الشاب ان يقوم بأدوار صغيرة في الافلام ذوات الفصول لفوياد ، وبعد ان كان مساعداً لجاك دي بارونسيلي بدأ عمله السينمائي كمحقق لفيلم « باريس النائمة » .

وكان النص السينمائي الذي كتبه رنيه كلير نقطة انطلاق على طريقة فوياد او جاسيه : عالم مجنون يجمد مدينة باريس بواسطة اشعة شيطانية ، وتنحصر قيمة هذا الفيلم ، الذي حقق في الخارج بوسائل مادية محدودة ، بطابع التهكم الخفيف الذي حرك بواسطته رنيه كلير ثمانية اشخاص احياء وسط عاصمة جامدة . وجعلت الصور الجميلة التي اوحاها الى المصورين ، دفاسيو وكيشار ،

منه بعد استاذه فوياد ، شاعراً كبيراً يتغنى بباريس ، وكان برج ايفـــل النجم السينمائي الحقيقي في فيلمه .

ان النص السينمائي الذي كتبه فرانسيس بيكابيا لفيلم « استراحة » مؤلف من صفحتين من الاشارات الموجزة ، واستقى منه رنيه كلير موضوعات لحنها وقطعها ووسمها .

وادعى بعض المتحذلقين تفسير فيلم « استراحة » فقال ان الموضوع كابوس شعر به نائم بعد سهرة قضاها في عيد سوقي ، ويفرض هذا التفسير الذي يفترض خطأ يعدل في سخفه ذلك التفسير الذي يصنف السينمائي اريك ساتي في قائمة الاختصاصيين بزراعة الاشجار لأنه كتب « سيمفونية في شكل اجاصة » . ان المفتاح الحقيقي لفيلم « استراحة » هو الشعر الدادائي وميله للمجازات المدهشة او المشعوذة .

ان القسم الاول من فيلم « استراحة » تشابك دقيق أحسن توقيعه لثلاثة او اربعة موضوعات شعرية وتشكيلية ، ثم يأتي نجم الباليه السويدية جان بورلان من على سطح المسرح في زي صياد تيرولي ، فيقتل بيكابيا بطل الفيلم بطلق ناري من بندقية ملحقاً بذلك مشهد الدفن في شكل مطاردة .

ويبدأ هذا المشهد بايقاع احتفالي وسط تزيين غريب نرى مثيـــله في مدينة الالعاب « لونابرك » ان النعش الذي يجره جمل ، وظهور المشرف على الحفلة في ثياب معبىء الصناديق ، والاكاليل المأتمية في شكل ارغفة ، لهـــي جزئيات دادائية نموذجية ، الا ان الحركات المضحكة تعود الى السينما الهزلية مـا قبل الحرب التي تأثرت بها الدادائية احيانا .

وغلبت نظريات الطليعة على القسم الاول من فيلم « استراحـــة » ثم تندفع نظريات ما قبل الحرب في تغطية النصف الثاني وذلك في اللحظة التي يتحرك فيها موكب يتبعه بعض اصدقاء المؤلف امثال : مارسيل آشار ، وجورج شارنسول وبيير سير ... الخ ، كما يتبع هؤلاء بعض اشكال المساخر من صنع فوياد او جان دوران مثل : الاعرج المزيف ، والحماة ، والطالب الرسام ، والرجل السمين...

وذلك باستعمال بعض الحيل الشكلية كالطباعة المتطابقة ، وتشويــه الصور ، والتركيب السريع ، وكان الفيلم يتوالى تبعاً لقواعد المطاردة الكلاسيكية التي سنها باتيه او ماك سينيت ، وكانت عربة الموتى تتسلق بشكل مسرّع متزايـد خط الحديد في مدينة الالعاب ؛ وهضاب سان كلو ، وشواطىء البيكاردي ثم تقذف بالنعش وسط الطبيعة ، ولكي ينهي جان بورلان ، الذي ارتدى مثـل ميلييس ثياب ساحر ، فيلمه قطع بطريقة سحرية مطارديه قبل ان يقطع نفسه بالذات .

اخذت الطليعة الفرنسية بعد فيلم « الباليه الآلية » ، وبعـــد نجاح فيلم « استراحة » تفتش عن طريقها بصورة مبهمة ، فأراد الارستقراطي اتيين دي بومونت ، حامي الآداب والفنون ، ان ينافس « الباليه السويدية » باصداره فيلم « ليالي باريس » فأوصى على افلام عند هنري شوميت شقيق رنيه كلير ؛ الا ان فيلم « انعكاسات للضوء والسرعة » اقتصر على تكديس بلّورات تحت منوارات وعلى تركيب أخرق لصور سلبية لغابة اخذت من نافـذة سيارة . ان الاشكال الهندسية والوجوه الشطرنجية في فيلم « اياك باكيا » والصور المهزوزة المبالغ فيها بانتظام في فيلم « نجم البحر » لاحسن من الافلام السابقـــة ، ولكن تلك الافلام التي حققها مان راي اعتماداً على نصوص سينمائية للشاعر روبرت دينوس تتابع ابحاث صوره الشمسية المجردة دون ان يكون لها ايقاع وحركة هما من خواص السينما .

ان فيلمي « حوادث المدينة » لكلود اوتان لارا ، و«تصوير منظراني آلي» لجان كريميون هما ابعد من ان يعدلا فيلم « استراحة » .

*

وشرعت السينما بعد الفن المجرد والدادائية في الاستيلاء على السريالية فكان الفيلم الاول الذي ينتسب اليها هو « الصدفة والقسيس » الذي حققته جرمين

دولاك اعتماداً على نص كتبه الشاعر انتونان آرتو ، ولم يكن هذا الفيلم خلواً من العيوب ، سواء في نصه ذي الشاعرية والتحليل النفساني الساذجين ، او في التحقيق المحتمل قليلا للفيلم .

كلب اندلسي

وكان فيلم « كلب اندلسي » الذي خلف تلك التجربة ، مثل فيلم « استراحة » أثراً فذاً في السينما الطليعية فهو « جميل جمال مظلة وماكينة خياطة موضوعة على طاولة تشريح » وغدت هذه العبارة التي قالها يومئذ لوتريامونت كلمة التعارف عند السرياليين ، ويجدر اعتبارها مفتاحاً لفيلم « كلب اندلسي » .

وكان شعر شاعر مثل بنجمان بيره او رسم رسام مثل ماكس ارنست يقومان يومئذ على « التركيب » المتناقض المتنافر للاشكال او الكلمات ، ويمكننا العودة فيما له علاقة بهذا التجميع الغريب الى اللاشعور الكتابة التلقائية او المصادفة الصرفة (الجثة اللطيفة) ، ويمكننا ايضاً الاعتماد بصورة مشتركة على المجانية وعلى اللامعقول ، وعلى الاشكال الجديدة للمجاز الشعري ، وهذا ما فعله بونويل عند كتابته نصه السينمائي بالاشتراك مع الرسام سلفادور دالي .

وزعموا فيما بعد تفسير الفيلم بكامله بواسطة التحليل النفساني ونورد مثالاعلى ذلك تفسير المشهد الذي حال فيه دون تقبيل البطل المرأة التي أحبها حبلان طويلان عُلق عليهما يقطينات وتلميذان اكليركيان ، وبيانو ذو ذنب ملىء بحمير متفسخة ، ويلخص الرمز بعضاً لهذه التفسيرات بجملة واحدة هي : ان الحب (ويرمز اليه اندفاع البطل) والميل الجنسي (وترمز اليه اليقطينات المعلقة) تقف امامهما عوائق (وترمز اليها الحبال) الأحكام الدينية المسبقة (ويرمز اليها الطلاب الاكليركيون) والتربية البورجوازية (ويرمز اليها البيانو والحمير المتفسخة) .

وفي الحقيقة فان بونويل ودالي عندما كتبا نصهما السينمائي التمسا التفتيش بانتظام عن اللواحق المدهشة اللامعقولة دون ان يطلقا عليها معنى رمزياً ، ان التفتيش عن المفعول المذهل المنيف غير المحتمل لقريب من المدرك البدائي

للجذب عند ايزنشتين ، وان لهاتين الطريقتين مصدراً مشتركاً في النظريات المتشاكلة للمدارس الطليعية المتنوعة .

ويذكرنا فيلم « كلب اندلسي » المجرد من المعاني المجازية بالكنايات السريالية او حتى الكلاسيكية منها . ففيه يقارن مثلا القمر المقسوم الى نصفين بطبقة رقيقة من الغيوم بعين ، وهذا يستتبع الصورة المشهورة للعين المقسومة بضربة من موسى الحلاقة .

وقد ساد فيلم « استراحة » ارتجال فيه لامبالاة ومرح حيث يلقى فيه الموت تحدياً من خلال عملية دفن ومطاردة مضحكة . ولكن الدادائيين المنشقين طرحوا – عندما اصبحوا سرياليين – السؤال على الشكل التالي : هل يعتبر الانتحار حلا؟وقد طرح السؤال ، بصورة جدية إلى حد دفع احدهم ، جواباً على السؤال ، الى تناول مادة الفيرونال ، كما ان بندقية النيشان التي صوبها بمرح بيكابيا الى صدر جان بورلان في فيلم « استراحة » اصبحت في فيلم « كلب اندلسي » كتباً اخفيت فيها مسدسات صرع فيها الممثل بيير باتشيف بوحشية بديله السينمائي ، وحلت محل الاستعراض المرح اللامبالي الذي يشبه هياج الطلاب ، يأس مذعور ومثير للذعر ، بل تمرد فوضوي ونداءات متآنية موجهة الى لينين والدالاي لاما ، وادانة في هرج ومرج ، المال والعمل والدين والعقل والغرب والحضارة .

ان مرض العصر السريالي يعبر عنه كله فيلم « كلب اندلسي » فهو صورة للشباب المفكر المتمرد بصورة مبهمة ، وان الصدق المنبعث من هذه الصرخة الكبرى الكليلة أضفى على الفيلم طابعاً انسانياً مأساوياً .

ويجدر بنا أن لا نفتش عن هذه المزايا في فيلم « دم الشاعر » حيث غلب على جان كوكتو في تشكيليته نوع من تأثير السينما او الشعر السريالي ، هذا دون ان يكون في مقدورنا اطلاق صفة السريالية على فيلم يعزف فيه صاحبه تنويعات موسيقار كموضوعات هي بالنسبة اليه تقليدية . ان الاعجاب بالملائكة المراهقين ،

او الابطال البالغين ، والولع الشديد بالحيل السينمائية والالعاب النارية ، كل هذا يميز فيلماً جمالياً بلغت جماليته حد الافتعال ، ودقيقاً بلغت دقته حد التفسح المتأنق ، وقد موّل الفيلم احد حماة الادب والفن الفيكونت دي نواي ، وذلك عقب فيلم « اسرار قصر دي » لمان راي ، وقبل فيلم « العهد الذهبي » لبونويل .

وزاد هذا الفيلم في ردة فعل فيلم « كلب اندلسي » ضد التقنية اللامعة المجانية التي عرفت في اوائل عهد الطليعة ، فنجد فيه مقاطع مستعارة من افلام الوقائع الحالية ، ومن فيلم وثائقي عن العقارب ، ادخلت دون صدمة على صور ذات اسلوب حيادي وتافه تقريباً .

كان فيلم « كلب اندلسي » دخولاً عنيفاً الى حلبة ملأى بالخيول والرماح والصراخ والسيوف وغير ذلك من اللوازم غير المفهومة ، وصرح اندره بريتون بوجوب ،من الآن وصاعداً ، تفسير جملة لوتريامونت بواسطة التحليل النفساني ، فان طاولة التشريح تعني في نظره السرير ، وترمز ماكينة الخياطة الى المرأة والمظلة الى الرجل ...

وكان النص السينمائي الذي وضعه بونويل ودالي محاولة لتفسير العالم من زاوية نظريات فرويد ولوتريامونت . والمركيز دي ساد و ... كارل ماركس . واراد محقق الفيلم ان يضع له عنواناً هو « المياه المجمدة للحصاة الأنانية » وهي عبارة مستعارة من البيان الشيوعي الذي وضعه ماركس وانكلز ، على ان بطل الفيلم الذي يمثل دوره غاستون مودو يقرب من البطلين مالدورور وفانتوماس . فهو عدو الاحسان وذلك عندما ينهال على احد العميان بالضرب ، ويتحدى المجتمع عندما يتظاهر بخدمته ، وكان ، الى ذلك ، مصاباً بحب شهواني وحشي وصوفي تقريباً .

ان الهياج والشمول الجنسي غلبا من جديد على فيلم استعمل فيه الرمز عمداً

وهو شبيه بالرموز الجنسية الساذجة التي تقرب من عبث الصبيان أكثر منه من التحليل النفسي حيث قضت الصورة البلاغية بنقل جماعة أنيقة من المجتمع الراقي على عربة نقل « طنبر » ركب عليها عمال يعاقرون الخمرة ، ويؤرخ فيلم « العهد الذهبي » أوائل حالة وجدانية ، وقد وجد بونويل مخرجاً للتمرد واليأس الفوضوي وذلك عندما هجر ، بعد الحيل الشكلية ، الكتابات السريالية في فيلمه الوثائقي الاجتماعي « أرض بدون خبز » .

إنّ هذا الفيلم الذي أسهم فيه إيلي لوتار وبيير أونيك يصوّر بلاد الهورد العجيبة وهي أشد المناطق بؤساً في اسبانيا البائسة . وسترت موضوعية ظاهرية شبيهة بتلك التي تزيّف الأفلام الحيوانية أو السياحية ، اتهاماً قاسياً موجهاً الى نظام الحكم الإسباني ، أما اليوم فإن فيلم « أرض بدون خبز » يفسّر وينذر بحدوث الحرب الأهلية الإسبانية التي قتل فيها الكتائبيون الإسبان الشاعر غارسيا لوركا صديق بونويل ، في الوقت الذي كان سلفادور دالي يصنع لوحة زيتية لسفير فرانكو في نيويورك .

كان هذا التطور وهذه التفاضلات تكوّن ملامح الطلائع والشباب المفكر كله ، ولم يكن التيار الذي ساقهم نحو الفيلم الوثائقي لينتظر فيلم « الأرض بدون خبز » لكي يظهر للوجود ، فقد بدا تيار الوثائقية منذ أوائل الحركة الطليعية إلى جانب التجريد الألماني أو « السينما الصرفة » أو السريالية الفرنسية .

وقد حلّ هذا الاتجاه في وقت مبكر محل جميع الاتجاهات ، وإذا كان الفيلم المجرّد قد بقي على قيد الحياة فهو بفضل ترابط الأشكال الهندسية الملونة مع الموسيقى الكلاسيكية ؛ فقـــد طبق أوسكار فيشنكر احد مريدي والتر روتمـــان بحماسة هذه الطريقة على الرابسودية الهنغـــارية للموسيقار ليست ، والرابسودية لغريشوان وذلك في أفلام حقّقت في أميركا بعد أن كانت بدأت في ألمانيا بدراسة السابعة والثامنة ، وتلميذ الساحر لدوكاس ، والرقصة الخامسة

لبرامس، وجرت محاولات طريفة زيّفها وبسّطها والت ديزني في القسم الأول من فانتازية الفوكا واللمسات للموسيقار باخ ، ويبدو أن مستقبلا ينتظر هذا النوع من الأفلام كائنة ما كانت خصوصيته .

ويمكن اعتبار «ساعات فحسب» لألبرتو كفالكانتي كظاهرة أولى للتيار الوثائقي الطليعي ، واستخدمت عقدة على جانب كاف من السيولة كذريعة في استحضار ساعات مدينة كبرى منذ الفجر حتى هبوط الظلام؛ وبشر فيلم «ليلي الصغيرة» لكفالكانتي والمقتبس من اهزوجة سوادية بشعبية فيلمه الكبير الأول، ويعتبر فيلم «في المرفـــأ» مسجلا ضمن النهج التقليدي الذي خلفه فيلم «حمّى» ، وفيلم «قلب مخلص» ، ويقرب كفالكانتي في بدايته من جـــان رينوار أكثر من اقتراب الطليعة الصرفة منه ، وكان رينوار يفتش يومئذ في السينما عن الاسطورة والنزوة والغرائب التي تتناسب وموهبة زوجته الممثلة كاترين هيسلنك بطلة أول أفلامه الطويلة «ابنة الماء» .

بداية رينوار

واستطاع رينوار بفيــلم «نانا» المقتبس من رواية لاميل زولا أن يحقق في المماثل الألمانية فيلمـــاً كبيراً يتفق وذوقه ، ولكن إخفاء هذا المشروع الذي موّله جزئياً قد أجبره على العمل في إدارة المشاريع التجارية ، ومع ذلك استطاع رينوار أن يحقق لحساب مسرح «البحار العجوز» فيلم «بائعة الثقاب الصغيرة» المقتبس من قصة للكاتب الدانمركي اندرسن محاولاً خلق عـــالم أحلام بواسطة المَمْثَل والنماذج المصغرة واللقطات الفوتوغرافية الخارقة للعادة. ومع ذلك فإنّ صلة ميلييس والتعبيريين أقل موافقة لرينوار من صلة زولا واستروهيم .

وأخيراً فقد استطاع جان كريميون في أواخر عهد الفيلم الصامت أن يشرف على إدارة فيلمين طويلين ، ولم يكن فيلمه «حرّاس المنارة» الذي اقتبسه جاك فايدر عن تمثيلية لمسرح «*Grand Guignol*»، مشجاة بل أثراً مدعماً بالأمثولات

الوثائقية السوفياتية والالمانية مثـل فيه شخصان وسط تزيين شبه وحيـد على سلم المنارة ، ولكن هذا الفيلم ، شأنه في ذلك شأن فيـلم « مالدون » ، لم يصل الى الجمهور الواسع .

★

عجّل الكشف السوفياتي في تطور الطليعة السينمائية نحو الفيـلم الوثائقي ، فقد أسهمت هذه الطليعة بأفلامها في اعطاء الانسان حق الاعتبار الى جـانب الأشياء ، وبذلك أصبح الإنسان في المجتمع - وهذا شيء ذو دلالة - موضوعـاً لفيلمين متميزين صنعتهما الطليعة في أواخر عهدها وهما : « المنطقة » للسينمائي لاكومب ، مساعد رينه كلير السابق ، وهذا الفيلم وصف وثائقي لحياة الخِرَقيين الباريسيين ، وفيلم « بمناسبة نيس » لجان فيكو وهو نقد اجتماعي عنيف .

وكان تأثير دزيكا فيرتوف في المانيا أساسياً ، فقد عاد هانس ريشتر بعد فيلمه الدادائي « لعبة القبعات » الى طريقة السينما العين « *Cinéma œil* » وذلك في فيلم « السباقات » حيث استخدم تماثل الحركات الجسمية في ربط - بدافع الهجاء - صور التقطهـا على حين غرة بين الجماهير ؛ وطالب ريشتر منذ ١٩٢٦ بالفيلم السياسي ، وهذا ما دعـاه الى تكييف الطليعة والموضوعات الاجتماعية في مثل فيلم « التضخم المالي » ، وشرع في الاتحاد السوفياتي في صنع فيلم شبه وثائقي ضد النازية عنوانه « معدن » .

والتر روتمان

ويبدو أن والتر روتمان كابد بشكل أعمق من ريشتر التأثير السوفياتي ، وذلك عندمـا هجر تأليف قطعه الموسيقية « *Opus* » المجردة ليؤلف مقاطع ذوات واقعية موضوعية ، وليؤلف ، تبعاً لمبدأ السينما العين فيلم « برلين ، سيمفونية مدينة كبرى » . ولمـا تعب كارل ماير من

مسرحية « الغرفة » ومن أضواء المَمْثَل خطرت له فكرة فيلم « برلين » ، وهو الذي كان يحلم بفيلم دون ممثلين وعقدة ، معيداً تكوين أربع وعشرين ساعة من حياة عاصمة كبرى بواسطة تركيب صور أخذت في الهواء الطلق .

وقد حرص روتمان ، الذي حقق مشروعه بالتعاون مع المصور كارل فروند، على خلق تطابق في الحركات وتلحين الرسوم الموسيقية المرئيـــة ، وبلغ هذا الاختصاصي بالتجربة غايته عندما استعمل الأشياء دون سواهـا ، ومزج مثلاً بين حركات القطار الهوائي « مترو » تبعـــاً لأشكال المضلعات والمتوازيات ، واتبع من أجل هذه الترابطات آليةً قادته الى الجمع بين فرقة سيمفونية وفرقة ردهة الموسيقى وسيقان الراقصات وقدمي شارلي شابلن وأخيراً راكـــبي الدراجات في ذروة جهدهم .

إن هذه العناية بالموضوعات تتلاقى وهوس الفهرسة عند الجامعيين ، وتصبح هذه العناية مزعجة عندما يكون مثلاً فيلم « لحن العـــالم » مقسوماً الى فصول وفقرات : الاستيقاظ والنهوض ، وهندام الصبـــاح ، والحمّام ، والفطور ، والرياضة الصباحية ، وعمليات التنفس أو عدمها ، ويصعب على المرء تذوق فن جمعت فيه بعض صور منتخبة من قوائم صورت في أنحاء القارات الخمس ووُصلت أجزاؤها برباط التجانس والموضوع والحركة لأنّ هذه المهارة التقنية تخفي بصورة غير موفقة غثاثة الفكرة الأولية الموجهة ، ففي ذات الساعة يؤدي جميع البشر وجميع الحيوانات الحركات ذاتها ، فهم يتغدون ويسبحون ويمشون ويحبون أو يرضعون في وقت واحد ، وقد تكون هذه الفكرة انسانية لو لم يحشر روتمان الجيش بين النظم الاساسية . واشرف روتمان ، بعد عودته القصيرة إلى التجريد الموسيقي وفشله في الإخراج بفيلم « فولاذ » ، على إدارة الأفلام الوثائقية لحساب الدكتور غوبلز كما ساعد ليني ريفنشتال في فيلم « آلهة الملعب » ومات روتمان في الجبهة الروسية سنة ١٩٤١ بعد أن مجّد في فيلمه « المصفحات الألمانية » هجوم المصفحات على فرنسا .

وكوّن فيلم « سيمفونية مدينة كبرى » الذي ظلّ أهمّ أعماله ، مدرسةً سينمائية ، بالإضافة الى فيلم « سوق في برلين » لولفريد باس ، وبخاصة «الناس في يوم الأحد» وهو فيلم شبه وثائقي ممتاز ، ولعل فيه شيئاً من المرارة ، عن لهو المستخدمين الصغار ، وجمعت ملاحظاته المبتكرة عن الأخلاق ، بعض السينمائيين الألمان الذين عقدت عليهم الآمال أمثال : روبرت سيودماك ، وفريد زينمان ، وبيلي ويلدر ، وادغار أولمر مستفيدين من كفاءة المصور الكبير شوفتان .

وفي نوع يقرب من هذا ، أشرف المصور كارل فروند على إدارة فيلم عنوانه : « تاريخ ورقة من فئة العشرة ماركات » اعتماداً على نص سينمائي وضعه بلا بلاز الذي استخدم العقدة والممثلين . وحقق المزين ارنو متزنر عملاً مدهشاً بفيلمه « الحادث » في حين كان البلغاري دودوي يبدأ عمله السينمائي بفيلم « فقاقيع صابون » .

وطردت النازية في المانيا جميع هؤلاء الرجال – ما عدا روتمان وباس – واضعة بذلك حداً لحركة مليئة بالآمال ، أما في فرنسا ، حيث لم يُتَح للطليعة الاعتماد على مثل ذلك الدعم ، ولا على مساعدة الحكومة ، فقد كفت « كارنه » في أواخر عهد السينما الصامتة ، بضعة آلاف من الفرنكات لكي يصور فيلمه « نوجان حدائق غناء ليوم الأحد » أو أن تكفي مثلها جورج روكيه لكي يصور فيلمه « موسم قطاف العنب » . على أن السينما الناطقة أعادت الاول الى الصحافة ، والثاني الى مهنة الطباعة الحجرية ، وأدخل ، منذ ذلك اليوم وصاعداً ، غلاء الافلام ، حتى ولو كانت وثائقية ، اليأس الى قلوب حماة الآداب والفنون الخواص والقاعات المتخصصة .

وأخذ « المخبر التجريبي » الذي أنشأته الطليعة ، والذي كان يبدو في أول الامر أن القائمين عليه جماعة من الجماليين يشتغلون لحساب بعض النفّاجين

« *Snobs* » ، أضحى يعطي نتائج أكثر خصباً من تحقيقات دلّوك وأصدقائه ، وأدت أبحاث المخبر في فرنسا الى تكوين رجـــال ذوي مستقبل أمثال : رينه كلير، كارنه ، كريميون ، رينوار ، جان فيكو ، إلا أنه كان مفتقداً الى نظريّ « *Théoricien* » ومنظّـم يخلقان مدرسة ذات إشعاع واسع في الخارج، وحسبه أنه أعطى على الاقل الفيلم العلمي أكبر الشخصيات المبدعة ألا وهو « جان بانلفيه » ، فقد استطاع هذا الطبيب سابقـــاً أن يستخرج من التصوير الشمسي جراثيم أو حييوانات مجهرية فناً حقيقياً أودعه أفلاماً لم تنتزع منها قيمتها الجمالية فائدتها التعليمية أو العلمية ، وبدأت آثاره السينمائية المتنوعة الغزيرة بمجموعة من الافـلام القصيرة هي « الاخطبوط » و « السمك الصغير » و « قنافذ البحر الصغيرة » و « بيضة السمك » (١٩٢٦ - ١٩٢٧) واكتشف حينئذ بواسطـة التكبير والإضاءات السحرية عالماً غريباً شعرياً يقرب من لوحات « كاندنسكي » المجردة . وأصدر فيما بعد أفلام « سرطانات وأربيان (١٩٣٠) و « سمك برنار ليرميت » (١٩٣٠) ، وبخـــاصة « حصان البحر » (١٩٣٢) ، التي تركت الطابع السحري المغرق قليلاً في شكليته والغالب على أفـــلامه الأولى لتصبح لوحات تحف بحرية ذوات شاعرية مدهشة أخاذة .

جوريس إيفانس

كان جوريس إيفانس « *Joris Ivens* » الى جـــانب بانلفيه ، أعظم وثائقي متحدّر من الطليعة . إن هذا الهولاندي الشاب أدار ، بمساعدة النوادي السينمائية ومعونة هـ . ك . فرانكن فيلمه الثاني « مطر » (١٩٢٨) ويدل تتابع هذه الصور الفوتوغرافية العجيبة التي أحسن تركيبها على المظاهر التشكيلية المتعددة لهطول االمطر ، ونقاط المـاء في برك الماء وانعكاسها على الأرض ، والمظلات الملتمعة من الرطوبة .

إن الإنسان الغائب تقريباً من هذا الفيلم الوثائقي قد أبعد تمامـــاً من فيلم « جسر فولاذ » وهي سيمفونية أشكال تحاول إيجاد رسومها في الروافد المعدنية

موضوعة على قنطرة ، ووفر هذان الفيلمان لإيفانس شهرة عالمية كبرى .

وشرع إيفانس بعـــد ذلك في صنع فيلم مخصّص لتجفيف مستنقعات « *Zuyderzée* » ، واستطاع في النهاية حمل الحكومة الهولاندية على الاعتماد عليه ، ويظهر القسمان الأولان من الفيلم الإنسان في دور السيطرة على الطبيعـــة ، والأوقيانوس المعادي ينسحب أمام السدود المشيّدة بصبر وأناة ؛ وحـين يتصل طرفا السد يرتفع كمال التركيب ، في الفيلم ، وغنائية الإيقاع ، وتتابع الأمواج الفائرة ، والصلصال المتساقط من الجارف البخارية حداً من الجمال لا يُنسى . ثم نشهد بعد ذلك كيف تستقر الحقول فوق الأراضي المغزوة ، وكيف تبنى المزارع وينضج الحصاد .. إلا أنه في السنة التي أتمت هولاندا فيهـا أعمال الغزو السلمي كان البن يلقى في البحر ، والقمح يحرق في مراجل القطارات ، لقد وصلت الأزمة يومئذ الى الأوج ؛ وخصص القسم الأخـــير من الفيلم لتدمير الثروات وبؤس العاطلين عن العمل ، والمفارقات الكائنة بين النضال الانساني ضد قوى الطبيعة واضطهـــاد الانسانية . إن اللهجة المضطرمـــة ، والنضالية الغالبة على الوشيعة الأخيرة حملت دوائر المراقبة على منع عرضها ، فقد حذفت من النسخة التجارية من فيلم « *Zuyderzée* » أو الأرض الجديدة .

وحقق جورج إيفانس في الاتحاد السوفياتي فيلماً وثائقياً كبيراً عن بنـــاء المعامل الجبّارة في مانييتو غورسك وهو « كومسومول » أو أنشودة الأبطـال (١٩٣٢) ، ثم أشرف على إدارة فيلم مخصص للمعدنين في بوريناج (١٩٣٥) ، وكان يساعده في عمله البلجيكي هنري أستورك الذي بدأ عمله المهني سنة ١٩٣٠ بفيلم « اوستاند » و « صيد الرنك » . ويعتبر فيلم المعدنين مع الفيلم المعاصر « أرض بدون خبز » لبونويل أول فيـــلم وثائقي اجتماعي حقيقي جرى تحقيقه خارج الاتحاد السوفياتي ، فكل شيء فيه تابع للموضوع وهو حـــالة المعدنين البلجيكيين بعد إضراب طويل مأساوي . إنّ النزعة الإنسانية السائدة في هذا الفيلم الذي منع عرضه في كل مكان ـ باستثناء النوادي السينمائية ، يفتح الطريق ـ

كفيلم « توني » لجان رينوار ، للجانب الأحسن في المدارس السينمائية الايطالية والفرنسية .

وأشرف جوريس إيفانس بعد ذلك على إدارة فيلم وثائقي متأثر ومؤثر عن الحرب الأهلية عنوانه : « أرض اسبانيا » (١٩٣٧) ثم فيلم « اربعمائة مليون » (١٩٣٩) وهو ملحمة عن المقاومة الصينية تجاه الغزاة اليابانيين .

وانتشرت بين ١٩٣٠ و ١٩٤٠ الطليعة الوثائقية في بلاد شتى ، فكانت في بريطانيا أحسن تنظيماً بفضل كريرسون وذكائه واجادته التنظيم .

الفصل الثاني عشر

بناء هوليوود

كانت السنون العشر التي تبعت الحرب العالمية الأولى ، بالنسبة للسينما الأميركية ، دور رخاء غازٍ ، فقد حذفت الأفلام الأجنبية من برامج عشرين الف قاعة عرض في الولايات المتحدة ، واحتلت أحياناً في بقية أنحاء العالم ٦٠٪ الى ٩٠٪ من البرامج ، وخُصص مائتا مليون دولار كل سنة لانتاج سينمائي تجاوز ٨٠٠ فيلم ، وأدى طرح مليار ونصف المليار من الدولارات للاستثمار الى تحويل السينما الى مشروع يشبه ، بالرساميل المخصصة له ، أكبر الصناعات الأميركية ، كصناعة السيارات ، والفولاذ ، والبترول ، والسجائر ...

وسيطرت بعض الشركات الكبرى على الانتاج والاستثمار والتوزيع العالمي أمثال : بارامونت ، ولوي ، وفوكس، ومترو، ويونيفرسال ، وربطتها علاقات أخذت في الاشتداد ، بالبيوتات المالية الكبرى في حي « *Wall Street* » ، مثل مصرف كوهن لوب ، والجنرال موتورز ، ودوبون دي نومور ، ومورغان ، وروكفلر ... الخ .

ولم تعد البيوتات المالية تعتمد ، بعد انحرافات غريفث ، على المحققين ، بل على النجوم السينمائية ، فأصبح أسياد الفيلم منذئذٍ وصاعداً ، المنتجين ، وهم رجال أعمال يعود أمر تقييمهم وانتخابهم الى جماعة حي(*Wall Street*) فنزعوا

بذلك من المديرين أغلب صلاحياتهم القديمة كانتخاب موضوعات الأفلام، والنجوم، والتقنيين ، وتنمية فكرة النص السينمائي ، والتركيب ... الخ .

وظل المنتج في الظل ، واحتل النجم السينمائي واجهة هوليوود ، وصار نظام النجوم « *Star system* » أساس سيطرتها العالمية ، وعملت على إبقاء شعلة المعجبين المتقدة ملايين من الصور الفوتوغرافية وعليها توقيعات الإهداء ، وخلق الاعلان حول معبودي الجماهير جواً اسطورياً ، فأصبحت ، في بلاد عديدة ، حوادثهم الغرامية ، وطلاقاتهم ، وأزياؤهم ، ومساكنهم، وحيواناتهم المفضلة ، موضوعات اهتمام ومناقشة ، حتى أن هذا النظام اتجه الى تحويل الممثلين الى آلهات حقيقية مثل : رودولف فالنتينو ، وماري بيكفورد ، ودوغلاس فيربانكس ، وغلوريا سوانسون ، وولاس رايد ، وجون جلبرت ، وماي موراي ، ونورما تالموج ، وكلارا بو ، او لون شاني ...

وشوهدت بعض هذه الشخصيات تتحول ، عندما وعت هوليوود رسالتها الدولية ، فقد مثل دوغلاس فيربانكس بتهكم زمن « المثلث » دور بطل أميركي قوي البنيان، ساذج متفائل بالحياة تعشقه الحسان ثم تحول فيما بعد في المكسيك في فيلم « إشارة زورو » وفي فرنسا في « الفرسان الثلاثة » ، وفي انكلترا في « روبن الغابات » وفي الشرق في « لص بغداد » و « القرصان الأسود » الى مصارع لا يغلب ، وفارس غير هيّاب ومدافع مظفر عن القضايا العادلة ؛ ومال فيربانكس بحكم تقدمه في السن ، نحو التزيينات العملاقة ، والبذخ الملوكي ، وقد كان بمقدور دارتانيان أن يصير بارون دي مونشهوزن آخر لو لم تعصمه الطبيعة والابتسامة من سخرية مفرطة ، وطبعت شخصية دوغلاس جميع هذه الأفلام بطابعها أكثر من فريد نيبلو ، وراوول والش ، وفيكتور فلمنغ ، ودونالد كريسب ، أو دالان دوان الذين وقّعوا هذه الأفلام .

وكان من الندرة أن تجد محققين سينمائيين لم يرضوا أن يكونوا تبعاً للنجوم ، فإنّ بناء هوليوود مصحوب بانحطاط الرواد أو اختفائهم ، فقد مات توماس

إنس ، وتابع ماك سينيت ابداع مجموعة مشرّفة من الأفـــلام لم تزد الى مجده السابق شيئاً ، وانحدر غريفث ببطء نحو الهوة .

انهيار غريفث

إن فيلم « ولادة أمة » بالنسبة لأميركا ، وفيلم « الزنبقة المحطمة » بالنسبة لأوروبا ، وفيلم « اللاتسامح » بالنسبة لفن الفيلم تحدّد أوج ارتقاء غريفث ، وفي فيلم « من خلال العاصفة » المقتبس من مشجاة من مسرد الآثار السينمائية الأميركية أظهرغريفث قـــدرة ساحقة ، ودفعه حبه للبحث الى إعطاء اللون دوراً كبيراً سواء بالصبغ أو حتى بالتلوين، وبسط كل فنه في التركيب في مشاهد انحلال الجليد ، وهي قطعـة من الشجاعة يذكرها بودوفكين في فيلم « الأم » وكان لفيلم « مدام دو باري » الألماني ، على كل حال نقاط تلاق مع فيلم « اليتيمتان » فقد شاهدنا دانتون يعدو على حصانه في شوارع باريس منقذاً البريئة ليليان كيش من المقصلة في اللحظة الأخيرة . أما فيلم « الليلة الخفية » فهو رواية بوليسية مضحكة أكثر منها مرعبة ؛ ولعلّ فيلم « شقاء » آخر أفلامه الكبرى لتصويره فيه بعطف وإشفاق المانيا البائسة زمن التضخم المالي .

وعاد غريفث الى بعض موضوعات « ولادة أمة » في فيلمه الناطق « ابراهام لنكولن » ، وأدّى فشله التجاري الى القضاء نهائياً على غريفث ، فلم يعد هذا الفنان الكبير الذي سجل اسمه في قائمة المماثل السوداء ، ليستطيع طوال العشرين عاماً التي بقيت من عمره أن يشرف على إدارة فيلم واحد . إن قاعدة هوليوود الذهبية سحقت واضعها .

ان انهيار غريفث يتنافى ورخاء سيسيل.ب. دي ميل الذي طبعت شخصيته العامية التجارية والمحبة للبذخ هوليوود طوال أربعين عاماً . فقد تبنى جميـع الأنواع ، شريطة أن تكون رابحة ، فمن مسلاة المجتمعات الراقية « المعجب كريتشون » وغيره من الافلام المديدة التي مثلت أدوارها كلوديا سوانسون ، إلى أفلام الدعاوة في « بحارة الفولغا » وهي قطعة هجائية ضد الشيوعية الحمراء،

وفيلم « معذبو القلوب » وهي مشجاة موجهة ضد الالحاد ، وفيها تصوير رائع لمنافي الاولاد . وكانت أعظم نجاحاته أفلام عملاقة ذات تكاليف هـائلة تنسجم وذوق ردهات الموسيقى حيث تبَلَّ بالشَّبَقية « *Erotisme* » نصوصاً سينمائية مستخرجة من الكتب المقدسة . وقد أعطته هوليوود المخصصات المالية ، التي حُرم منهـــا يومئذ غريفث ، ليحقق فيلمه العظيم « الوصايا العشر » ، وفيلمه « ملك الملوك » ، وسجل اسم دي ميل في عداد أبطال « *Box Office* » متّبعاً في ذلك التقاليد الايطالية القديمة . وأشرف فريد نيبلو متشبهـــاً به على إدارة الفيلم الضخم « بن هور » لحساب غولدوين ماير ، وكلف هذا الفيلم ستة ملايين دولار لم يجمع منها – بالرغم من نجاحه – سوى أربعة ملايين دولار .

إن لمدينة هوليوود ، مدينة الغنى العـــاجل ، أذواق حديثي الثراء الذين يجمعون في قصورهم بين المدرجات الرومانية والقصور القديمة الغريبة ، وبـــين الكاتدرائيات وناطحات السحاب ، فقد سيطرت الابنيـــة المتنافرة المفخمة والرموز التبشيرية من فيلم « فرسان الرؤيا الاربعـــة » المقتبس عن الكاتب الاسباني بلاسكو إيبانيز ؛ وسجل ريكس انجرام رقماً قياسياً مالياً خارقاً للعادة في هذا الانتاج ذي التكاليف الهائلة الذي رَسم رودولف فالنتينو نجماً سينمائياً من أجل رقصة تانكو . وقد دلّ هذا المحقق على تأنق ذوقي في أفلام أخرى مثل التي أنتجها في نيس في آخر حياته المهنية التي انتهت والسينما الصامتة .

وكان الحرب موضوع فيلم « الفرسان الاربعة » سبباً في نجـــاح فيلم « الاستعراض الكبير » حيث دلّ فيه كنغ فيدور – دون أن يرفض إعـادات التركيب القابلة للنقد – على موهبته واحساسه الصادق أي عندما أظهر بصورة خاصة رجالاً تنقلهم سيارات الشحن نحو الجبهة .

وعندما أصبحت هوليوود قوة دولية أخذت في تدويل موضوعات أفلامها ، وقلائل هم أبطال الافلام الصامتة الصادرة عن « *Box Office* » الذين جعلت أميركا إطاراً لأفلامهم مثل الفيلم الممتاز جداً « قافلة نحو الغرب » لجيمس كروز

المستوحى مباشرة من التاريخ الاميركي ، فهو ملحمة روّاد سنة ١٨٥٠ .

قافلة نحو الغرب

صارت أفلام رعاة البقر التي جعل منها إنس ووليام س . هارت فناً سينمائياً – ما عدا بعض الاستثناءات النادرة مثل « الحصان الفولاذي » لجون فورد – مرادفاً للأفلام الرخيصة ، صنعها على عجل اختصاصيون من أجل الجماهير والدهماء ومثلها ممثلون مغمورون.

إنّ نزع الطابع القومي عن السينما الاميركية ظاهرة عامة ، وكان في استطاعة هنري كنغ أن يحقق فيلماً كاملاً مع « داود المتسامح » القائم على دراسة الحياة في المقاطعات الاميركية تبعاً للتقليد الذي سنّه إنس وغريفث ، ولكن عوضاً عن أن يشجعونه على المضي في هذه السبيل حوّلوه نحو الروايات العاطفية الرائجة مثل « ستيلا دالاس » ، أو الافـلام الكبرى المصنوعة على الطريقة الايطالية التي أشرف على إدارتهـا في رومـا مثل « رومولا » و « الراهبـة البيضاء » .

وقد ظلت أمثولة ماك سينيت وشارلي شابلن خصبة في نتائجهـا ، وكانت المدرسة الهزلية الاميركية في عهد السينما الصامتة ، الاولى والوحيدة في العالم ، فشهدت بادىء بدء تفتح العبقري شارلي شابلن الذي عـالج بفيلمه « الولد » « Le Gosse » الافلام الطويـلة وهو نوع صعب على ممثل هزلي ، وخلاصة الموضوع أن شارلي الزّجاج تبنى ولداً صغيراً هجرته فتاة حامل (ايدنا بورفيانس) ولكن مؤسسة خيرية بغيضة اختطفت منه الطفل الذي أعادته الى أمه مصادفات وظروف سعيدة ، والموضوع كما ترى يقرب من المشجاة كما تدلّ بعض المؤثرات الساذجة في الفيلم كهـالة النور المتلألئة خلف الفتاة أو صورة المسيح القصيرة الظهور التي ترمز الى قلق الفتاة ، واستطاع شارلي عندمـا اسعف في هذا الفيلم بممثل طفلي ممتاز هو الفتى جاكي كوكان ، أن يظهر مواهبه التمثيلية التراجيدية ، فقد كان واقعياً في تصوير الاكواخ ومآسيها ، وغنائياً في أحلامه الفردوسية حيث يطير إليها الاولاد الشريرون ورجال الشرطة ، وحتى كلاب الازقة ،

بأجنحة صنعت من ريش البط .

وعاد شارلي شابلن الى الأفلام القصيرة بفيلم « شارلو والقنـاع الحديدي » و « يوم دفع الاجور » و « الحاج » ولهذا الفيلم الأخير صفاء الآثار الكلاسيكية الفذّة ويحتوي على حركات إيمائية لا تنسى هي: موعظة داود وجليات. ولم تقبل أميركا دون فضيحة هذه النسخة الجديده من هزلية « تارتوف » .

ولكي يعالج شارلي بصراحة الهزلية الدرامية، حيث دفعه اليها تطوره الفني، انقطع عن الظهور في فيلم « الرأي العام » الذي كتب نصه وأشرف على إدارته من أجل زميلته إيدنا بورفيانس وهي امرأة شابة أحبها فنان ثم هجرها لتصبح فيما بعد خليلة رجل ثري ، ثم تعثر على عشيقها فيفترقان لسوء تفـاهم فينتحر الرجل .

إن هذا الفيلم دراسة عميقة لحالات وأخلاق عصر لا يزال فيه علم النفس في السينما الصامتة بدائيـاً ، فبرهن شارلي بذلك على أن السينما قادرة على التعبير كالرواية والمسرح على حد سواء ، فقد جرد شارلي فنه السينمائي من الزوائـد وأجاد استعمال التلميح والاضمار من غير أن يحول ذلك دون فهم أفلامه في العلم كله . ولما هُجرت البطلة ظلت نوافـذ المقصورة المضيئة تدل وحدها على سفر القطار الذي لا تراه ، وعندما يلتقي العاشقان فيما بعد تفتح البطلة في دارها درج الطاولة فتسقط منه قبة قميص الرجل ، وفي هذا ما يكفي للدلالة على حالتهـا الجديدة .

وعاد شابلن الى الظهور تحت ملامح « شارلو »[1] في فيلم « الاندفاع نحو الذهب » وهو نوع من مسرد المراجـع المجازية الأكثر كمالاً لآثاره السينمائية الصامتة ؛ ترى فيه شارلو ينتظر عبثاً مجيء المرأة التي أحب جالساً أمام مائدة العشاء ليلة الميلاد ، ولكي يؤنس وحشته أخذ ينظم بطرفي شوكتي الطعام الرقصة المعروفة برقصة الأرغفة الصغيرة ، وفي مكان آخر يتراءى لرفيقه ، عندما عضه

---

(١) شخصية شارلي شابلن الهزلية .

الجوع، في شكل دجاجة، في حين كان يلتهم حذاءه متذوقاً شرائط الحذاء كما لو كانت معكرونة رفيعة، وماصاً مساميره كما لو كانت عظاماً.

ولم تلبث المنظمات المتزمتة أن شنت على هذا الرجل العظيم حملة غذتها الثرثرات النسائية التي شاعت في أعقاب محاكمة طلاق، وكاد شابلن ان يطرد من هوليوود. وفي فيلم «السيرك» كانت الصورة الأكثر وقعاً في النفوس رمزاً: كان شارلو يمشي على حبل مشدود، فهجم عليه قطيع من القردة المفترسة، فإلى جانب المظهر الهزلي والفاجع والمؤثر بدا عنده عنصر جديد هو عنصر المرارة تلك المرارة التي لم تفارقه أبداً في أفلامه.

وظل منافسوه الهزليون يومئذ وهم: هارولد لويد، وبوستر كيتون، وهاري لانكدون وراءه بأشواط.

هارولد لويد

والتزم هارولد لويد وضع قبعة قش وعوينات صدفية فصار شخصية ذات قسمات سويّة، واناقة مستخدمي محلات الاطروفات وكان «هو» كما كانوا يدعونه في فرنسا، عاطفياً ولكنه مجرد من الحساسية، جباناً ولكنه عنيد الى حد التهوّر، فقد كان يمثل الاميركي الوسط خصم ناطحات السحاب والرياضة البدنية، والأعمال التجارية والطب الشعوذي؛ وكان من أبرز مزاياه، على وجه الخصوص، العناد، عناد النملة، العديمة الذكاء، الموفورة الحظ، وقد لقي النموذج الذي خلقه نجاحاً في الولايات المتحدة يفوق نموذج شابلن، وتجاوزت حصيلة أرباح فيلم «لتحيا الرياضة!» سنة ١٩٢٤ حصيلة فيلم «الاندفاع نحو الذهب». إن شخصية هارولد لويد قائمة، على سبيل المفارقة، على نوع من انعدام الشخصية.

وكان بوستر كيتون أكثر أصالة من هارولد لويد، فهو ممثل في ردهات الموسيقى، بدأ حياته الفنية كزميل لفاتي، ويقوم فن الاضحاك عنده على الانفعال، وكان شعاره «الرجل لا يضحك أبداً»، وتتناقض رباطة جأشه الصامدة وحالات الشطط التي تدفعه اليها زمرة الحركات المضحكة، فهو ضعيف ومجدود مثل شارلو ومبتكر، يمارس عدة حرف، وتغلب عليه الكآبة،

فهو يبدو مقتنعاً بعبث الدنيا والحياة ، مستعداً لقبول كل شيء والتغلب على كل شيء . وفي فيلم « قوانين الضيافة » وجد أمام أمرين بحيث انه لو دخل من الباب في اتجاه أو آخر لانقلبت الحالة رأساً على عقب فيغدو الضيف المدلل جديراً بالقتل . ووجد كيتون في حالة خصام مع قطار ومدافع في فيلم « *Mécano de la Générale* » ، ومع باخرة عابرة المحيط التي كان فيها البحّار الوحيد في فيلم « سياحة الملاّح » ، ومع السينما ومماثلها وجميع حيلها السينمائية في فيلم « المصوّر » وارتفعت حركاته المضحكة الى حد الغرابة الجنونية ، وفي فيلم « شرلوك هولمز الابن » ينتقل ، على أثر تشويشه وشيمات فيلم من اسود الصحراء الى دببة الأصقاع القطبية المتجمدة .

كان كيتون حزيناً كئيباً « *Saturnien* » ، وكان هاري لانكدون خيالياً واهماً « *Lunaire* » ، ذا وجه منتفخ يداعبه النعاس الدائم . وكانت حركاته وثياب المراهقين التي يرتديها ، تتناقض بصورة تبعث الشك والالتباس ، وملامحه الرثة . فقد كان يجسّد نموذجاً من الحياة الأميركية يسمونه : الفتى البِكْر[1] « *Le puceau* » وفي الانجليزية « *Goofer* » ، وكانت النسوة يُخِفْنه الى حد انه عندما احتفل بزواجه اقتاد عروسه الى غابة وهي في ثياب العرس البيضاء ، وأطلق عليها نار مسدسه فقتلها . وينبعث من هذا المضحك الأصيل عارض مزعج حال دون حصوله على شعبية واسعة ، وقضت السينما الناطقة على حياة لانكدون المهنية التي هو مدين بها كثيراً الى مصمم حركاته المضحكة ومخرجه السينمائي الشاب « فرانك كابر » ، مدير أحسن أفلامه : « ملء الحذاء » و « المصارع الناقص » و « سرواله الأول » .

ونشأ الى جانب هؤلاء الهزليين الثلاثة ممثلون هزليون موهوبون ، ولكنهم أقل حظاً ، فقد خلقوا نماذج بشرية ومنحوها حياة خاصة ، فصار بوستر كيتون

---

(١) البكر : من البكارة ، وهي العذراء التي لم تفض بكارتها .

في فرنسا : « Frigo » أو « Malec » ، وهـــارولد لويد : « Lui » وهاري بولار : « Beaucitron » ، وآل سانت جونس : « Picratt » ، وهانك مان : « Bilboquet » ، وكلايد كوك الأحـــول : « Dudule » ، ولاري سمون « Zigoto » . الخ ...

وكان أشهر الفرنسيين الذين نزلوا هوليوود هو « موريس تورنور » ، فقـــد جلب إليها أناقة « وثقافة » قلّ يومئذٍ نظيرهما ، وبمــا انه نشأ على يد جاسيه وشوتار في شركـة « Eclair » فان هذا الوكيل السابق لأعمال انطوان[1] أدار أثناء الحرب فيلماً يعدّ من أكبر نجاحات ماري بيكفورد السينمائية هو « التربة الصغيرة المسكينة » . هــذا فضلاً عن اقتباساته ، لحساب بارامونت ، من آثار : إبسن ، وكونراد ، وستفنسون ، ومترلنك ، وهو بانتسابه الى مدرسة غوردون كريك وستانسلافسكي ، وكوبو ، سبق الافلام الالمـانية الى استعمال التزيينات الأسلوبية ، وبخاصة في فيلم « العصفور الأزرق » واكتشف في فيلم « آخر قبيلة موهيكان[2] » نجماً سينمائياً جديداً هو أحد حراس الفيلة اسمه « والاس بيري » . وبعد سنة ١٩٢٨ عاد تورنور الى فرنسا ليدير فيلم « النوتية » « L'Equipage » تاركاً في هوليود مساعده السابق « كلارانس براون » الذي سار على سُنّته .

غريتا غاربو

ونظمت هوليوود ، لكي تقضي عـــلى السينما المنافسة ، هجرة أحسن المحققين والممثلين السينمائيين الأجانب ، فكان السويديون أوائل القادمين ، ومنهم « موريس ستيلر » . فقد قدم بصحبة « غريتا غـــاربو » ولكنه ألحق « ببولا نيكري » ، ثم « بجاننكس » الذي قدم من

---

(١) انطوان اندريه (١٨٥٨ ١٩٤٣) مدير مسرح فرنسي ، ألف سنة ١٨٨٧ فرقة عرفت باسم المسرح الحر Théâtre libre واخرج مسرحيات كثيرة ذات اتجاه طبيعي ، وفشلت الفرقة مالياً وانحلت سنة ١٨٩٤ ثم اسس مسرح انطوان سنة ١٨٩٧ وتعتبر جهود انطوان نموذجاً للمسرح التجريبي في اوروبا وامريكا .

(٢) قبيلة من الهنود الحمر في امريكا .

المانيا . فـــلم يكن « أوتيل امبريال » او « ملك سوهو » فيلمين ناجحين لا من الناحية الفنية ولا التجارية ، ولما دبّ اليأس الى قلب ستيلر هجر أميركا ومات في مسقط رأسه بعد ذلك بقليل .

كان نجاح غريتا غاربو رائعاً ، فكانت هذه الممثلة التراجيدية الكبيرة فينظر هوليوود ضماناً على استمرار صنعهم أفلاماً فنية في المماثل ، وعمل الاعلان على خلق اسطورة غاربو ، فكانت عناوين أفلامها تعداداً طويلاً ومملاً : « الغـاوية » و « الجسد والشيطان » و « المرأة الإلهية » و « الليدي الخفية » و «السّحْلبيات الوحشية » و « القبلة ».والتقت غـاربو في إطار الاسطورة مع أكـبر العاشقات في التاريخ ؛ فقد كانت في فيـلم « الجسد والشيطان » رائعة لا تنسى ، وكان زميلاها في التمثيل لارس هانسون وجون جلبرت ، واقتبس فيلم كلارنس براون هذا من رواية للألماني سندرمان، ومن الطريف أن العاشقة في لحظة تناول القربان تدير الكأس المقدس في يدي الكاهن التماساً للمكان الذي وضع فيه عاشقهـــا شفتيه !...

كانت بداية « سوجوستروم » صعبة ، فقـد أرادوا أن يجعلوا منه مخرجـاً عادياً « للون شاني » . إن موهبة هـذا الممثل المعروف بتأليفه التمثيلي الغريب الشاذ ، اتحدت بشكل أكثر موافقة مع قريحة المحقق تود برننغ الغريبة الشاذة ، وهو الذي تأثر بوضوح بالمدرسة الالمانية في أفلامه :

« نادي الثلاثة » و « العصفور الأسود » و « طريق ماندلاي ، برتغـال » .
وأتاح اقتباس لرواية ناتانيل هاوترن وعنوانهـا « الرسالة الحمراء » لسوجوستروم أن يلقي من جديد رائحـة الكبريت والمتزمتين الذين يفترسهم الحب والشهوانية المكبوتة التي سبق له وصفها في السويد في فيلمه « امتحـــان النار » . كان الفيلم عظيماً إلا أن رداءة الملابس أفسدته .

وتجري حوادث فيلم « الريح » الذي مثله ايضاً لارس هانسن وليليان كيش

في اميركا المعاصرة . ويسيطر على هذا الفيلم ، كبقية الأفلام السويدية الناجحة ، وجود عنصر طبيعي ، هو عنصر العاصفة التي تهب على اراضٍ شبه صحراوية في مكانٍ ما غربي الولايات المتحدة ، ففي بداية الفيلم تهب الريح لاستقبال الفتاة الساذجة ليليان كيش القادمة من المراعي الخصبة في الجنوب لتعيش مع قريب لها ذي زوجة شريرة فظة ، ولكي تنجو منهما تزوجت اول قادم صادفته وهو رجل شرس ، ولم تلبث ان أحبته بعد ان قتل رجلاً كان يغازلها ؛ وفاق نبوغ لارس هانسن مرة أخرى ، الذي يمثل دور الشرس ، نبوغ ليليان كيش . كانت المأساة عنيفة ، متوترة ، هائجة . هذا وبالرغم من ان الفيلم كان صامتاً ، فقد خيل للمشاهدين دوماً سماع زئير العاصفة ، وقضقضة الرمال المقذوفة على زجاج النوافذ . إنّ فيلم « الريح » أثر فذ لم يلق نجاحاً مادياً ، وهذا ما دعا إلى القاء سوجوستروم في أحضان التجارة .

إنّ السينما الاميركية مدينة بالشيء الكثير للجرمانيين : « ستروهيم » ، « ولوبتش » ، « وسترنبرغ » .

اريخ فون ستروهيم

لم يكن « اريخ فون ستروهيم » قد اهتم بالسينما عندما غادر مسقط رأسه فيينا سنة ١٩١٠ لكي يجرّب حظه في أميركا . فقد أراد ان يكون مؤلفاً مسرحياً وصحفياً فصار مساعداً لغريفت في فيلم « اللاتسامح » وحدا تركيبه الجسماني بغريفت إلى أن يسند اليه في فيلم « قلوب العالم » دور ضابط ألماني ساديّ [١] وشرس، فتكشف ستروهيم عن ممثل كبير ، فوصل الى قمة المجد معبراً عن نجاحه بالصيغة الاعلانية القائلة : « الرجل الذي تحبون ان تكرهوه » ، وأتاح له نجاحه إدارة أفلام كان فيها مؤلفاً وممثلاً ومزيناً ومشرفاً على الملابس .

كان ستروهيم غاوياً وقحاً نذلاً في فيلم « قانون الجبال » الذي جرت وقائعه

---

(١) نسبة الى السادية وهي الرغبة الجنونية في القسوة والتعذيب .

في اقليمه المحبب النمسا قبل ١٩١٤ . ومثل دور شخص من ذات النوع في أثره الفذ « جنون النساء » الذي تجري حوادثه سنة ١٩١٩ في مونت كارلو ، وقام ستروهيم باعادة بناء الكازينو المشهور على شاطىء كاليفورنيا ، بناه بساحته الكبرى وفنادقه الفخمة ، وقد تملكه أثناء عمله هياج الجزئيات الواقعية ،ويروى أنه أصرّ على وجود جهاز من الاجراس التلقائية العاملة وذلك ضمن تزيين الفندق الكبير ، فانتقد أرباب هوليوود هذا المصروف الزهيد لعشرة دولارات بشدة تفوق تلك التي انتقدوا فيها تبذير الملايين في تزيينات فيلم « بن حور » ذلك ان وضع الأجراس في غرف الفندق لا يحدث وقعاً عند النظارة ، وليس فيه شيء من المباهاة ؛ وظل القوم زمناً يتحدثون عن تبذير ستروهيم وإسرافه .

ودام عرض الفيلم في نسخته الأصلية خمس ساعات ، ثم انقصت المدة ، لضرورة الاستثمار ، الى ثلاث ساعات ونصف الساعة ، وظهر ستروهيم في دور أمير روسي أبيض يخدع امرأة احد الدبلوماسيين الاميركان ، عائشاً على حساب خليلته ، وهي خادمة فندق قبيحة ، ثم يعتدي ، بدافع الساديّة على امرأة بائسة بلهاء ، وينتهي الأمر بقتله وإلقاء جثته في مجرى الاقذار .

وأراد ستروهيم ان يظهر كل شيء في أفلامه ، فمنعته الرقابة من عرض بعض الصور ، من بينها صورة مجسمة لعملية َفقء ُدمّل صغير ، ولكنها سمحت له يمسح بمنديله المبلل ، شفتيه الملوثتين بقبلة عاملة التصوير .

وكان ستروهيم ينظر إلى الانسانية نظرة تشاؤم مرير ، فهو ساخط عليها ، غير محتقر لها ، وذلك من خلال نقد انفعالي يدهش طبقات المجتمع العليا ، والاقطاعية المنحطة ، والصناعيين الذين أثروا . ويخالط هذا النقد شفقة تقرب من العاطفية « *Sentimentalité* » ، وهكذا فإن منظر تشويه جسماني ، أو عاهة ، او حب كبير ،او فتاة أغويت ،وحتى القبح كل هذا يتفتح في الجحيم «الاستروهيمي» ازهاراً زرقاء مؤثرة .

وبعد « أحصنة خشبية » وهو صورة للحيـاة في فيينا بين ١٩١٠ و ١٩١٨ (وهو فيلم أنهاه « روبرت جوليان ») ترك ستروهيم شركة يونيفرسال الى شركة غولدوين ، وشرع في فيـــلم « الجشعون » وهو مقتبس من رواية من المذهب الطبيعي لفرانك نوريس عنوانها « *Mac Teague* » ، وجرى تصوير القسم الأكبر من الفيلم في ثلاثة دور في حي من أحياء سان فرنسيسكو حيث تجري حوادث الرواية ، وحرص على إظهار أثاث معاصر جرى انتخـــابه عند بائعي التحف القديمة ، فرشت به الغرف التي حرص على إبقاء سقوفها العتيقة .

وعمـــل ستروهيم بحماسة ، ليلاً نهاراً ، طوال تسعة شهور ، منتعلاً حذاءين عتيقين ، مرتدياً ثياباً مرقعة ، ودام عرض هذا الفيلم عند انتهائه اربع ساعات ونصف الساعة (وليس خمس عشرة ساعة أو عشرين) ، واتبـع ستروهيم عقدة الرواية خطوة فخطوة ، محاولاً اقناع المتفرج بأنّ كل ما يراه حقيقي وذلـــك جرياً على سنّة اساتذته : ديكنز ، وزولا ، وموباسان .

وأصرّ المخرج تالبرك على ان تقوم المخرجة جون ماتيس بانقاص مدة عرض فيلم « الجشعون » الى ساعتين ، وعند ذلك أبى ستروهيم الاعتراف بأن الفيلم من وضعه ، ومع ذلك فإن هذا الاثر المبتور يعدّ من قمم فن الافلام .

وقد سيطر الطمع والجلافة على اشخاص الفيلم الذين يتطورون مع الزمـن وحركة التمثيل ، ففي البدء كانت البطلة ، التي تمثل دورها ، بصورة لا تنسى ، « زاسو بتس » وهي فتـاة صغيرة خجلى ، وبعد زواجها استولى عليها الشُح ، وأذبلتها الأعمال المنزلية ، تمشط دون كلل شعرها الكثيف الأشعث ، ولزمتهـا عرّة *Tic* وجأت فمها وبلغت بها حدّ الجنون ، وكان زوجها (جبسون كولاند) طبيب اسنان طيب القلب ، ولمـا انحدر الى هاوية البؤس والافلاس تحوّل الى سكـّير شرس يضرب زوجه ثم يقتلها في النهاية .

إنّ لهـــذا الغنى البسيكولوجي ، الذي عدّ يومئذٍ شيئاً خارقاً ، والذي

زوّد السينما للمرة الاولى ببعض الموارد الروائية ، قيمة تفوق في قيمتها ، كثرة الجزئيات العامية ، التي هي ، على مـــا فيها من واقعية واخلاص ، في نظر ستروهيم ، عُرّة من عرر الاسلوب .

ويتجلى ستروهيم اكثر عظمـــة وذلك عندما وصل ، متجاوزاً مبالغات المذهب الطبيعي ، الى الواقعية الحقيقية ، مصوراً التلف الذي أحدثه حب المال في حيوات ثلاثة من صغار البورجوازيـين ، وعند حل العقدة يموت الخصمان ، اللذان يربطهما الى بعضهما قيد حديدي ، الواحد تلو الآخر ، ويسحب الثالث الجثة الى صحراء « وادي الموت » حيث ظلّ فيها ستروهيم وصحبه طوال شهر ليتشربوا مناظرها الموحشة .

إن هـــذا الأثر الواسع القوي يسجّل تحولاً في السينما ، أو بالاحرى بداية تقليد ، فقد اصبح كلاسيكياً .

وفي حفلة تقديم فيلم « الأرملة المرحة » « *La Veuve Joyeuse* » نهض ستروهيم مخاطباً الجمهور : « ان عذري الوحيد في اشرافي على مثل هذه القذارة هو أن لي زوجة وأولاداً يجدر بي اعالتهم ! » إن هذا الفيلم المؤلف من اثنتي عشرة وشيعة ، والذي صنع على عجل في أحد عشر اسبوعاً لسداد تكاليف فيلم « الجشعون » لهو مع ذلك أحسن من اقتباس للهزلية الغنائية « اوبريت » لفرانز لوهار *Lehar* .

وكان فيلم « موكب العرس » المؤلف من قسمين يدوم عرضهما ست ساعات ، مزدحماً قليلاً ، على ارتفاع نوعيته ، بالعاطفيات والرموز . وشرع المحقق بعدئذ في فيلم « الملكة نللي » الذي لم يتمه بعد ان حقق مقدمته الخارقة للعادة ، المليئة بالتهكم الاسود الهائج . ولم يستطع ستروهيم بعد كل هذا أن يدير أيّ فيلم لأن هوليوود سجلّت اسمه على القائمة السوداء ، فهم لم يغفروا له صرفه المبالغ الطائلة التي بددها في فيلم « الجشعون » » ليس لتصوير الترف بل فقراء الناس ، وكذلك لعدم اعترافه بحقوق المحقق على أفلامه ، ووجد هذا الرجل البالغ من العمر اربعين

عاماً والمالك تماماً لموهبته النادرة ، أبواب المماثل مغلقة في وجهه ، إلا اذا عمل كممثل .

واعتبر رنيه كلير اليوم اليوم الذي طرد فيه ارفنغ تالبرك ستروهيم اثنـــاء تحقيق فيلم ، تاريخا حقيقياً لتأسيس هوليوود .

إن الطريقة التي اقصت ستروهيم فتّحت شخصية محقق سينمائي جرماني آخر هو لوبتش وأدت نجاحاتـــه الالمانية الى تسليمه ، فور وصوله لأميركا ، ماري بيكفورد لصنع فيلم مضخّـم عنوانه « روزيتا » ، ولكن فيلم « الرأي العام » وجهه نحو نوع جديد ، فأعاد رائعة شارلي شابلن الى حدود مسلاة *Comédie* عن المجتمع الراقي ، وكانت اميركا ، بالرغم من الانحلال الاخلاقي الذي حدث فيها بعد الحرب ، لا تجسر على اظهـــار جريمة الزنا إلا مصحوبة بالمآسي والقتل ، فشهدت بشيء من التساهل الفاضح قليلاً ، هذا الاوروبي الذي جاء يعبث بالزواج جرياً على عادة « البولفار » الباريسي أو المسارح الصغيرة في اوروبا الوسطى ، في افلام « ثلاث نسوة » و « ممثـلات » و « الفردوس المحرّم » و « مفاجآت اللاسلكي » (١٩٢٤ - ١٩٢٦) .

وكانت رائعة لوبتش يومئذ فيلم « مروحة الليدي وندرمير » وهو اقتباس موفق مترف وماهر لمسرحية الكاتب المشهور أوسكار وايلد ، وقام لوبتش في هذا الفيلم بعمل جبّار في نقل دقائق الظواهر النفسية الى الشاشة دون المبالغة في استعمال الحواشي *Sous - titres* .

وكان لجوزف فون سترنبرغ الذي يتصف في الوسط بين تشدّد ستروهيم العنيف ، ومهارة لوبتش التجارية ، أثر عميق على السينما الاميركية والاوروبية . وكان سترنبرغ قضى طفولته وشبابه متنقلاً بـــين الولايات المتحدة وأوروبا ، وصار فيما بعد مخرجاً فاستطاع ، بكل حرية ، وبفضل الممثل البريطاني جورج ك. أرتور ، أن يدير فلمه الأول « صيادو السلام » وخلاصته :

ان احدى الومسات وعشيقها وهمامن اولاد الوحل يخرجان طلباً للسلام الذي جعلها من اودلا الشمس وعندماينالان بغيتها يضرب البطل احد الصبيان الأشرار الذي تجسدت فيه روح الشر . وكان سترنبرغ حينئذ تحت تأثير « مسرحية الغرفة » *Kammerspiel* المباشر الذي جعله يستعمل بالحاح اللوازم والجزئيات الرمزية ، وكان نجاحه في القسم الاول مؤكداً وموزونـــاً وبايقاع الكاسحة في المرفأ الكبير ، إن جمـــال الصور الفوتوغرافي التشكيلي ، وبساطة الممثلين ، وكمال التركيب ، تنسينا ، بالرغم من فخفخة الحواشي الغايات الرمزية المثقلة التي تقرن أوحال المرفأ بأوحال النفوس . ولكن المبالغة في الرموز في القسم الثاني تجانب احياناً السخرية ؛ ومن المضحك أن نرى عشرات المرات « الوغد » يكشف عن خططه السوداء بعد ان دسّ رأسه بين قرنين سيطانيين مغلقين على مشجب علق عليه قبعته الطريّة .

ولفتت صفات فيلم « صيادو السلام » المتينة أنظار شارلي شابلن الذي كلف سترنبرغ بادارة فيلم « النورس » « *la Mouette* » « فبـــالغ فيه باستعمال رمزية البحر الى حد أنــه نسي الصيادين والسمك كما قال جون كريرسون ؛ فسبّب هذا استياء شابلن فرفض أن يضع هذه المجموعة الرائعـــة من الصور في التداول ، فظلت غير منشورة .

ونجح سترنبرغ ، بضربة معلم ، في فيلم « ليالي شيكاغو » « *Unerworld* » ، وكتب النص السينائي « بن هشت » أحسن المؤلفين في هوليوود ، فأدخل للمرة الأولى على الشاشة نموذجاً جديداً من البشر هو رجـــل العصابة « *Gangster* » الذي عمل تهريب الخمور على ازدهار هذا النوع من اللصوص ، وقد رأى محقق فيـلم « صيادو السلام » في هؤلاء الأشقياء الفوضويين أبطال العـــالم الحديث ، يردّون على الظلم الاجتماعي بطلقات المسدس ، ويرتفع هؤلاء الرجـال الكاملون « *Surhommes* » فـوق مستوى الوضع الانساني وذلك بتحديهم المجتمع الذي فقد معنى السمو ؛ وفي حل العقدة ينـــاضل البطل ، الذي يقوم بدوره جورج

بانكروفت ، وحيداً ضد جميع الناس ومطارديه من جماعة الشرطة .

وكان لفيلم « ليالي شيكاغو » أثر بعيد جداً على السينما ، ولكن أثر سترنبرغ الاكثر كمالاً هو « معذبو الاوقيانوس » وهو تصوير يائس لحب تعيس بين شخصين من نفاية المجتمع : حمال بحري وفتاة ، ويمتاز الفيلم بغلبة الجو ، والشعور بالقضاء المحتوم ، والعطف على المنبوذين ، والجمـــالية المتأنقة في التصوير ، والدقة في الجزئيات .

كان « جاننكس » قد وصل الى هوليوود مصحوبــــاً برهط من المحققين السينمائيين والتقنيين الألمان وهم : مورنو ، وليني ، وألكسندر كوردا ، ولودفيج بيرجير ، ودوبون ، والنجوم السينمائيين: كونراد ويدت ، وليادي بوتي ، وبولا نيكري ، والمخرج بومر ، وجماعة اخرى من المخرجين والمصورين والمزينين . ولم تفــد السينما الاميركية دوماً من هذه الهجرة الجماعية ، فقــد شغل كوردا بعمله التجاري ، وأخفق بيك ودوبون إخفاقاً تاماً ، ولم يفشل ليني ومورنو .

وكان « ليني » في هوليوود مبدعاً بفيلم « ارهاب » « *Terreur* » وهو نوع جديد لم ينته رواجه الى الآن ؛ ولا يساوي فيلماه « إرادة الموت » او « الانذار الاخير » فيلمه « حجرة الوجود الشمعية » ولكن الحكاية التي أحسن سردهـا استخدمت علم تحريك الآلات والاضاءات . ومــات ليني في بداية ظهور السينما الناطقة .

كان فيلم « الفجر » لمورنو ، وفيـلم « الريح » لسوجوستروم من الآثار الفذة النادرة التي حققها في هوليوود سينمائي مستقدم من اوروبا ؛ واقتبس كارل ماير فيلم « الفجر » من رواية لسوندرمان عنوانهـــا : « رحلة الى تيلسيت » وكان المزينون والمصورون المـانيين ، وبالرغم من أن الممثلين جانيت كاينور وجورج أوبريان كانا اميركيين فليس في الفيلم شيء من أثر هوليوود ، فإنّ طاقة مورنو الباردة وجماليته المتأنقة قد « قَـوْلَـبَت » « *modeler* » الاضاءات ، والتزيينات وتمثيل الممثلين في إطار إرادة تأليفية ثابتة .

وكانت السيطرة على حركات الآلة مذهلة ، وفي الافتتاحية ، بصورة خاصة ، نرى الآلة تنعطف دون عناء لترصد البطل الذي يتحرك بين الضباب والمستنقعات ، وكان منظر اجتياز الريف الى المدينة في حافلة الترام عملاً تقنياً فذاً ؛ وموضوع الفيلم محاولة قتل زوج زوجته يعقبها تصالح الزوجين .

وشعرت أوساط هوليوود بعد افلام « الفجر » و « الشياطين الأربعة » و « الكنة أو الدخيلة » أو امرأة من شيكاغو » بوطأة المقتضيات التجارية ، ولكي ينجو مورنو من هوليوود سافر وبصحبته فلاهيرتي لانتاج وإدارة فيلم « محرّم » « *Tabou* » ، وهو أثر كبير وجميل وسندرسه فيما بعد ، ومات مورنو في حادثة قبل تقديم فيلمه المذكور .

كنغ فيدور

وأتاحت الثقة التي وفّرها فيلم « الاستعراض الكبير » لكنغ فيدور أن ينتخب موضوعه من أجل فيلم «الجمهور» فاستطاع ان يدير ، دون أي ضغط عليه ، نصاً سينمائياً كتبه مع ج . ف . ويفر وهاري بن ، وكان بطله مستخدماً صغيراً حاول بصَغَار الارتفاع فوق طبقته ، ثم لا يلبث أن يعود الى التفاهة كحبة رمل ضائعة في خضم الجمهور .

وظهر في هذا الفيلم تأثير المدرسة الالمانية أكثر من تأثير ستروهيم ، بدا في صفوف ناطحات السحاب ، والمكاتب النمطية ، وفي اتجاه رمزي لانسان يقاوم التيار محاولاً التأثير على الكتل البشرية العمياء . وقدّم فيدور في الصورة الأخيرة انعكاساً لتلك الجماهير ، ملعباً يظهر فيه مئات المتفرجين وقد هز اعطافهم ضعف عنيف وسخيف . إن هذا الفيلم غير المتساوي الأجزاء يعكس تشاؤماً يحمل على اليأس سواء من المجتمع أو الفرد الذي قُدّم كمخلوق نذل وعامي وحقير ، وكان للمجاهرة بهذه الآراء في هذا الفيلم قيمة اعترافية ، كما هي الحال في بقية الافلام السوداء .

ولم يرتفع طموح فرانك بورزاك السكندنافي الأصل الى مستوى طموح

فيدور في فيلمه « الجمهور » ولكنه عرف كيف يكون شاعر المودة والصميمية العاشقة في أفلام مثلها زوج يعتبر مثالياً في ذلك الزمن وهما : «جانيت كاينور» و « شارل فاريل » . ولم تحسن فرنسا تذوق هذه الصفات النادرة في فيلم « السماء السابعة » بسبب الرؤية النزوية الخيالية جداً التي صورت من خلالها مدينة باريس ، ولكن فرنسا صفقت اعجاباً بفيلم « المرأة ذات الغراب » « *The River* » الذي لم يلق اهتماماً في الولايات المتحدة . وأنجحت فرنسا فيلما عنوانه : «امرأة في كل مرفأ» وهي قصة جريئة لجماعة من البحارة كشفت عن شخصية الممثلة الدولية الجذابة « لويز بروكس » التي استخدمها فيما بعد المخرج « بابست » ، وكان محقق أفلام بابست قد بدأ سيرة مهنية متنوعة وخصبة .

وعملت عاطفتا المودة والتهكم على نجاح فيلم « الوحدة » « لبول فيجوس » وبدأ هذا المحقق الهنغاري بعد فترة مغمورة في اوروبا، عمله السينمائي في اميركا بفيلم تجريبي « العزلة » « *The las moment* » دلّ فيه وسط مؤثرات تركيبية سريعة أو تطابقات طباعية ، على اهتمامات طليعية ، ولكن موضوع الفيلم كان على الأخص دراسة مسلية ولطيفة لحياة بعض صغار المستخدمين الاميركان أثناء عطلة بعد الظهر قضوها في حديقة الألعاب في كوني إيسلاند ، وقد رفعت الفتنة والعفوية هذا الأثر عالياً فوق الآثار المصنوعة بسرعة أو الملاحظات الاخلاقية التافهة . وتابع فيجوس سيرته المهنية في فرنسا والمانيا وهنغاريا وحتى في انكلترا وذلك قبل أن يصبح سينمائياً وثائقياً في السويد ، وقد حقق احسن افلامه الناطقة « مريم – اسطورة هنغارية » في هنغاريا برؤوس أموال دولية ، وكانت بطلته آنابيللا .

ويعدُّ التمثيل الأول ، في الثالث والعشرين من تشرين الأول ١٩٢٧ لفيلم « مغني الجاز » ، وهو فيلم صوتي وناطق ومغن لآلان كروسلاند حداً فاصلاً لدخول السينما في عهد جديد من تاريخها وذلك قبل ان يضع الانهيار المالي في حي البيوتات المالية « *Wall Street* » نهاية للرخاء الاميركي .

الفصل الثالث عشر

ظهور السينما الناطقة

لم تكن الافلام الناطقة طرفة مستحدثة ، فقد سبق للسينما ان تمتمت بضع كلمات في معامل اديسون سنة ١٨٨٩ ، وكان « لوميير وميليس وغيرهما أدخلوا بكل سذاجة ، الصوت في الأفلام وذلك بلفظهم الكلام من وراء الشاشة ، ونظم « باتيه » قبل ١٩٠٠ حفلات قدم فيها أفلاماً غنائية ، في حين كان « بارون ولوست » يعرضان اجهزة تزامن *Synchronisation* مبتكرة .

وشهد الناس خلال العشر الأول من العصر بنجاح جهود «جولي وغومونت» في فرنسا ، وكذلك الشأن في اميركا (اديسون ، اكتوفون) ، وفي انكلترا (هيبورت ، لوست ، ويليامسون) ، وفي البلاد السكندنافية (ماكنوس ، بولسن) ... الخ .

وجاء الحاكي من الهاتف ، الذي هو مشتق من البرق « تلغراف » ، وجلب توسع اللاسلكي — وهو اختراع معاصر تماماً للسينما — ومن بعده الاذاعة المسموعة ، حلولاً لمشاكل السينما الناطقة وذلك باختراع التسجيل الكهربائي بواسطة الجهار *Microphone* والتضخيم بواسطة البلورات الثلاثية المسرى *Triode* ، وكان من أثر اهتمام الشركات الكهربائية الكبرى بالراديو ان وجدت نفسها مالكة

لوثائق الاختراع التي حصرت في فئتين من الشركات : شركة جنرال الكتريك ويسترن الاميركية ، وشركة ا.ي.ج توبيس كلانكفيلم الألمانية .

وعرضت شركة « Western » أساليب اختراعها على الشركات الأميركية الكبرى المرتبطة مثلها بمصرف « مورغان » ، ولكن أياً من الناس لم يؤمن بالسينما الناطقة التي كان من المحتمل ان تسيء الى سيطرة هوليوود . ولما يئست شركة ويسترن من النجاح راجعت شركة الاخوة وارنر « Warner » .

وكانت هذه الشركة الصغيرة ، بالرغم من تعاقدها مع النجمين السينمائيين (الممثل جون باريمور ، والكلب رن - تن - تن) على وشك الافلاس ، وذلك عندما شرعت بتحقيق نوع من الرواية الغنائية « اوبرا » عنوانها « دون جوان » وكان النجاح كافياً ومشجعاً على المضيّ في التجربة . وتعاقد الاخوة « وارنر » بعد ان جمعوا ما تبقى من رؤوس اموالهم ، مع مغنٍ معروف في ردهات الموسيقى يدعى آل جولسون ووضعوه تحت اشراف مخرج مغمور اسمه آلان كروسلاند ، وكان النص المعتمد ، الذي يشبه بصورة مبهمة نص « باروخ » لدوبون يقص حكاية صعود مغنٍ يهودي مسكين على سلّم المجد ، وكانت ذريعة جيدة لحشو الفيلم بالأهزوجات والأنغام الرائجة .

ونجح الفيلم مقارباً في دخله البالغ ثلاثة ملايين دولار ونصف المليون الدخل الذي حصله فيلم « بن حور » ، الذي حطم رقمه القياسي بملايينه الخمسة فيلم « المجنون الشادي » وهو فيلم جديد للاخوة وارنر مثله آل جولسون . وشرعت هوليوود ، تجاه هذه النجاحات ، في التفتيش عن وثائق اختراع صوتية ، وكان ويليام فوكس يملك يومئذ شركة « موفيتون » ، المتحدرة من الوثائق الألمانية ، ولم تجد الشركات الأخرى بداً من الاذعان للشروط القاسية التي وضعتها شركة ويسترن ، وتوصلت مجموعة الراديو التي يسيطر عليها روكفلر ، الى ضبط طريقة التصوير الصوتي « Photophone » ، ولكي يتيسر لها استثماره أسست شركة ر.ك و (راديو كيت اورفيوم) .

وفي الوقت الذي كانت فيه الجماهير الأميركية تندفع نحو دور السينما لسماع الأفلام الغنائية ، كانت هذه التقنية الجديدة قد حكمت عليها أمجاد الفن الصامت التي شيدّها امثال : شابلن ، وكنغ فيدور ، ورنيه كلير ، ومورنو ، وبودوفكين ، وايزنشتين . ودوّن هذان الأخيران مع ألكسندروف بياناً موجهاً ضد السينما الناطقة أكدوا فيه أنّ « كل إضافة كلام إلى مشهد مصوّر سينمائياً ، على شاكلة المسرح ، تقتل الاخراج وتتنافى مع المجموع الذي يتأتّى ، على الأخص ، من تلاصق المشاهد المفرّقة » ، وهذا معناه تحديد التركيب كماهية « *Essence* » للفن السينماتوغرافي وهو مبدأ قادهم إلى ردّ الصوت إلى دور التطابق التوزيعي مع اللوحات المرئية كعامل مستقل عن الصورة . ولم يلخص تطابق الصورة والأصوات السينما الناطقة بل أصبح إحدى وسائلها التعبيرية الهامة .

ولم يظهر الفيلم الأول الناطق ١٠٠٪ « أضواء مدينة نيويورك » إلا سنة ١٩٢٩ ، ويعود سبب التردد الاميركي إلى أسباب اقتصادية أكثر منها تقنية ، ذلك أن فيلماً مليئاً كله بالحوار يهدّد هوليوود بحرمانها من منافذها الخارجية .

ومع ان ثمة ضرورات جمالية كانت تقتضي ، كالضرورات التجارية استعمال الكلام ، فان تأنق الفن الصامت قاده الى هلاكه ، فقد استدعت بعض الآثار الفذة في السينما الصامتة مثل « الأم » و « الارض » و « قبعة قش من ايطاليا » و « الريح » و « جان دارك » استعمال الصوت والكلام معاً .

كارل دراير

وكان انحطاط السينما الدانمركية قد حمّلَ كارل دراير الى الهجرة من وطنه ، فأشرف على ادارة فيلم « ميكائيل » في ألمانيا و « والرحلة في السماء » في النروج ، ثم عاد الى الدانمارك ليتم أثراً سينمائياً أساسياً « سيد الدار » .

إنّ تأثير مسرحية الغرفة *Kammespiel* فيه واضح ، وتتلخص الحركة التمثيلية في عناوين الافلام مثل « سيد الدار » و « سقوط طاغية » والمقصود

بالطاغية رب الاسرة ، وتجري الحوادث في بضع ساعـــات وسط تزيين وحيد فحسب ، حيث تحتل فيـــه اللواحق الرمزية كرّقاص الساعة والعصفور في القفص ... مكاناً وسواسياً .

واعتقد دريير أن هذه الرموز غير كافية للتعبير عن نفسيات ابطاله الثلاثة : الزوج (يوهانس مير) والزوجة (أستريد هولم) والمرضع العجوز (ماتيلد نيلسن) فهو وإن لم يحذف الحـــواشي *Sous - titres* فقد حمّلهـــا دور حوار .

وهيأت الواقعية الدقيقة التي غلبت على هذا الفيلم دريير لصنع أثره الفذ « آلام جـان دارك » الذي حقق في باريس بممثلين وتقنيين فرنسيين ، واستمد موضوعه من الاستجوابات الصحيحة في محاكمة جان دارك اكثر من الاعتماد على نصّ سينمائي أعدّه جوزيف دلتاي . وكثفّت هذه الاستجوابات في يوم واحد لكي توفر وحدة المكان (السجن وكومة الحطب) لهذه المأساة كلّ شدّتهـا . وكان دريير ، على استعماله بصورة واسعـــة الصمت ، وعدم الحركة ، وبعض اللواحق الرمزية ، قد ارتكز على الاخص ، على حوار موضوع بعناية حفظه وأدّاه ممثلوه ، حتى صار المتفرجون يرصدون الكلام على شفتي كوشون (سيلفان) الطريتين ، وفم جان دارك الجذاب (فالكونتي) ، ولكن الحواشي تصبح ، من اجمل جملة ، شيئاً ضرورياً ، فاللافتات تفسد الايقاع البديع في الصور المجسّمة والتي أطـّرها وصوّرها بطريقة معجبة رودولف ماتيه . وعندما أقام دريير قواعد واقعيته على الوجوه العـــارية تذرّع بالسحاة ذات اللون الكليّ *Panchromatique* التي كانت رائجة يومئذ ، ليرفض التمشيط والزينة الاصطناعية ، والجُمَم « *Perruques* » ؛ ولما اقتضى النص السينمائي قصّ شعر الممثلة فالكونتي جزّ شعرُها وسط تأثر وبكاء جنود شهدوا سير المأساة في المَمْثَل حسب الترتيب الصحيح الذي كان يجب ان يتتابع فيه عرض الفيلم على الشاشة ، وكان دريير يودّ ايضاً ان يكون الكلام واقعياً ، وأسف لعدم استطاعته استعمال السينما الناطقة .

إن المدرسة السوفياتية التي علمته شدة تأثير الوجوه المجردة، جعلته يستعمل، الى أبعد الحدود ، مصادر زوايا التصوير والتأطير والتقطيع ، كما استعمل دريير المصوّرة المتحركة « *Travelling* » لوصف المحكمة والقضاة والخطَبة المعدّة لحرق جان دارك، والجماهير ، ولكن عندما تعقدت المأساة عبر عن ذلك بالصور المجسمة جداً فحسب ؛ لقد غدا الانسان عنصراً أساسياً وتعادلت الصفة المؤثرة للحواشي السينمائية مع الصفة التشكيلية للصور كما يقول ليون موسيناك .

لكن فيلم دريير الاول « المرأة المشؤومة » « *Vampyr* » – على الرغم من مقطع بديع فيه وهو عملية دفن يشاهدها الميت من خلال نافذة في النعش – فيلماً ناجحاً ، وكان فشله التجاري التام سبباً في عودة دريير الى الدانمرك وبقائه فيها طوال عشر سنوات عاملاً في مهنة الصحافة .

رنيه كلير

إنّ تطور رنيه كلير يعدل في دلالته تطور دريير ، فقد عرّف مسرح لابيش[1] ، السينمائي رنيه كلير على نفسه وذلك بطرحه أمامه مشاكل لا يستطيع حلها سوى السينما الناطقة ، واستطاع محقق فيلم « استراحة » بقبوله إدارة فيلم « قبعة قش من ايطاليا » أن يرى فيه على الأخص سباقاً طرادياً جنونياً ، وعاد رنيه كلير ، بحكم تغييرات أفلامه العزيزة عليه التي أصدرها قبل الحرب ، الى أزياء ١٩٠٠ . إن هذا التراجع لا يكاد يتجاوز مدة ربع قرن .

وعرف رنيه كلير كيف يعطي في فيلم «قبعة قش» ما يعادل الحوار والملهاة (المقاطع الغنائية والايمائية) . فقد حذف تقريباً الحواشي السينمائية واستعاض عن الكلام بمجموعة من الحيل السينمائية المأخوذة مجدداً من مسرح لابيش مثل: سمّاعة العم الأصم ، وحذاء الأب الضيق جداً ، وحمام الرجلين الذي يغطس فيه الزوج

---

(١) اوجين لابيش مؤلف مسرحي فرنسي (١٨١٥ - ١٨٨٨) اشتهر بعدة مسرحيات هزلية أشهرها « قبعة قش من ايطاليا » .

المخدوع قدميه المنشفتين بصورة آلية ... حتى إذا طرح الموقف المضحك كان الوضوح بحيث يمكن الاستغناء عن الكلام؛ ولم يكن ارجاع صغار البورجوازيين المنطلقين في أثر قبعة الى حدود دمى متحركة تحمل اللوازم أو الرموز المميزة ، بخيانة لآثار لابيش المسرحية .

وتؤلف الرقصة « رباعي الرماحين » بصورة ذات دلالة ، على محور الفيلم ، وجرى تركيبه المتزامن على نغم بالٍ مشهور ، وقد يُدَنْدِنُ المتفرج مرغماً هذا النغم عندما يعرض الفيلم دون موسيقى ، ومن المستحيل أن تصاحب الجوقة هذا المقطع بقطعة من « *Lakmé* »[1] أو من « *Walkyrie* »[2] ، وقد استغنى رنيه كلير عن الكلام ، ولم يستغن عن الموسيقى ؛ ومع ذلك وبعد هذا النجاح الذي أعقبه فيلم « الخجولان » اعتبر الفيلم « المُصوّت » *Sonore* » الأول لرنيه كلير « تحت سقوف باريس » كردّ على السينما الناطقة .

وقلّدت السينما الناطقة ١٠٠٪ أحياناً في أول عهدها المسرح ، وقد سحر الجمهور بالحوار والممثلين، ولكن التقنيين انتقدوا تلك التجارب الخرقاء، فقصرت مدة التصوير الى أقل حد ، وكانت الآلات المصوّرة الاولى من جهة ثانية مثبتة في حجرات ثقيلة غير مصوّتة « *Insonores* » . لقد ردّ فيلم « تحت سقوف باريس » على هذا الخطأ .

وبدأ الفيلم بتحركٍ طويل للمصوّرة وسط تزيين ضخم في الممثل الذي بناه لازار ميرسون المساعد الاعتيادي لفيدر وكلير ، وفي نفس الوقت الذي تتحرك فيه المصورة كانت ثمة لازمة تغنيها المجموعة تبتعد وتقترب تبعاً لتحرك مصورة مصوتة ، وهذا يدل أيضاً على حساسية طرق « *Tobis* » .

---

(١) غنائية هزلية « اوبريت » ذات ثلاثة فصول وضع كلماتها غوندينه وجيل ووضع ألحانها ليو دايب (١٧٨٣) .

(٢) دراما موسيقية لريشارد فاكنر (١٨٧٠) .

وفي مكان آخر يقف رنيه كلير ضد الولع بالتزامن ، فعندما كان الابطال يبتعدون أو يفترقون عن المتفرج بواسطة باب الحانة الزجاجي كانوا يقطعون الكلام عنهم فتظل الشفاه صامتة ، وكانوا يكسرون عمداً مصباح الغاز لكي يغمر الظلامُ الشاشة ولكي يتسنّى وصف شجار بواسطة الصراخ والضوضاء فقط ؛ واستطاع رنيه كلير بتطبيقه على الصوت طريقة « الاهليلج » *Ellipse* التي استعملها في فيلم « الرأي العام » ان يعبّر عن وجود القطار ليس بصعود الدخان من فوهة المدخنة بل بشَهشَهَة [1] القطار ودرجات المقطورات على سكة الحديد .

إن فيلم « تحت سقوف باريس » الذي ازدرته ، باديء بدء ، المدينة التي تغنّى بها هذا الفيلم ، اعتبر فيما بعد في برلين ، حسب المصادر الاعلانية في ذلك الوقت ، كأجمل فيلم في العالم ، حتى ان اليابان بالذات تحمست له ، ولم تكن بساطة التمثيل لتجبر النظارة على فهم الحوار ، فأصبح الشعب الباريسي الطيب غرضاً للطرافة الاجنبية تفوق في جاذبيتها تلك التي تمتعت بها أفلام رعاة البقر ، التي كثر تكرارها ، فقد صار الناس يُدَندنون الترجيعة التي هي اللازمة السائدة في فيلم « تحت سقوف باريس » الذي وضع موسيقاه موريتي ، وهي موسيقى مرقصة تشبه انغام الرقص في الحانات الشعبية « *Bal musette* » .

وأدى نجاح فيلم « مغني الجاز » الى زيادة النشوة في الخارج بألحان لم نكن بحاجة الى فهم كلماتها فاتجهت هوليوود نحو الهزليات الغنائية *Opérettes* وردهة الموسيقى المصورة سينمائياً ، ففي فيلم « لحن برودواي » الذي أداره هاري بومونت ، ظن الناس أنهم اكتشفوا طباقاً سمعياً بصرياً وذلك عندما حزنت إحدى الممثلات لسماعها صوت انطلاق سيارة غير منظورة ، ولم يكن هذا الصوت سوى اعادة لضجيج المداخل المألوف في المسارح .

---

(١) *Chuintement*

بعث الغنائية الهزلية

وأدرك الداهية لوبتش بسرعة أن السينما الناطقة تتيح لهوليوود العودة الى الهزليات الغنائية الاوروبية الرائجة ، فألف من موريس شيفاليه وجانيت ماكدونالد زوجاً مثالياً ، واقتبس في فيلم « استعراض الحب » هزلية غنائية فرنسية لكزانروف وشانشيل ، وبلغ نجاح الفيلم حداً زعم الرواة بعده أن كارول ملك رومانيا تبنى لحنه ليكون نشيداً قومياً للجيش الروماني ، وحمل هذا النجاح الماهر السهل لوبتش على تجديده بأفلام « مونت كارلو » و « الضابط المبتسم » و « ساعة معك » و « الأرملة الطروب » وقد قُلِدت هذه الافلام الناجحة كثيراً مما اكسب هوليوود أموالاً طائلة ، ولكن الفن لم يُثر منها قط .

كان آل جولسون في فيلم « مغني الجاز » متنكراً بزي زنجي ، ولعلّ ذلك مناسبة استعملها كنغ فيدور لاقناع المنتج بتحقيق أفلام يمثل فيها مغنّون زنوج حقيقيون .

ان الرجال الملونين في فيلمه المشهور « *Hallelujah* » تافهون ، متطيرون ، سذّج ، شهوانيون ، مجرمون محدودو الذكاء ، ولم تطرح قضايا « التمييز العنصري » أو شبه العبودية في فيلم يجني فيه العمال القطن وهم يغنون كأنهم في زدهة موسيقى . وقد استطاع الفيلم ، ضمن هذه الحدود استغلال مواهب فرقة خارقة للعادة تمثل فيها الشهوانية نينا ماك كيني ، والنبيل دانيال هاينس .

ان جمال « الروحانيين » وايقاع الرقصات الافريقي ، والتشكيلية الكاملة لعِرق حُصِر عادةً في الافلام ضمن حدود التشخيص ، كل هذا كان في نظر اوروبا بمثابة كشف وضحت مظاهره على الاخص في المشاهد العديدة جداً التي مثلت في الهواء الطلق . ونسوق مثالاً على ذلك المشهد البديع الذي يقتتل فيه رجلان في المستنقعات ، وزاد هذه المأساة شدّة تأثير صمت ترقمه بعض زقزقات العصافير ، وحفيف أوراق الشجر ، ووقع ضجة لاهثة لأرجل تغرز في الوحل .

وكانوا في عهد فيلم « مغنيّ الجاز » قد سجلوا الصوت على اسطوانة ، وأتاح الممر الصوتي الفوتوغرافي المنبثق عن اكتشافات قديمة لأوجين لوست ، تسجيل الصوت والصورة عـــلى الشريط ذاته سواء من اجل نقل الفيلم الأصلي أو التسجيل ، ففي الحالة الاخيرة كانت المساوىء يومئذٍ هائلة ، أما فيما له علاقة بالتصوير فقد درجت القاعدة على تسجيـــل الصوت والصورة على سحيّ « *Pellicules* » منفصلة ، وقد فصل فيما بعد الشريط الصوتي الى ثلاثة شرائط : الكلام ، والموسيقى المصاحبة ، والتأثيرات الصوتية ، ثم سبك الثلاثة بواسطة التركيب وتطابق الطبع ، في الممر الصوتي للافلام المعدّة للعرض .

ولكي لا تكون مُتائمة مع التسجيل بـــل متزامنة معه فقط استطاعت المصوّرة أن تستعيد حركتها ، فقـــد كان روبين ماموليان أحد رجال المسرح الوافدين من برودواي أول من استعمل مصادر هذه التقنية في فيلم «التصفيق» « *Applause* » ، وعمـــل لويس ميلستون أحسن من ذلك ايضاً عندما اقتبس مسرحية ناجحة ألفها بن هيكيت عنوانها « *Front Page* » ، وتجري حوادثها وسط تزيين وحيد ، ولكي يقضي على رتابة الحوار العصبي ، بل الغزير ، عمد الى تنظيم رقصة حقيقية للمصوّرة تدور حول الممثلين ، وهي بدعـــة خلقت موضوعات تافهة مملة في الافلام « الثرثارة » شبيهة بالطريقة التي جزّأت بانتظام عملية التقطيع ، واتصفت في وقت مبكر بايقاع رقاصي يتناوب فيه مجـــال التصوير والمجال المعاكس .

واختفت ، بظهور السينما الناطقة ، المماثل الزجاجية ، واستعيض عنهـــا بردهات واسعة سادت فيها الاضواء الكهربائية ، وأصبح التصوير معقداً جداً ، فكان عليه أن يقوم على أساس نصّ سينمائي محضّر بدقـة ، وتقطيع تقني أو مساعد فني للمخرج يحضر كل عملية من عمليات التصوير .

وكان للسينما الناطقة ارتداد على حجم الانتاج ، ففي سنة ١٩٢٩ طرحت البيوتات المالية في وال ستريت مائتي مليون دولار للتثمير في أفـلام هوليوود .

وسقط هذا المجموع بعـــد سنوات أربع الى مائة وعشرين مليوناً ، اذ كانوا مجبرين على انقاص عدد الافـلام الذي هبط من ٩٠٠ أو ١٠٠٠ ، في عهد السينما الصامتة ، الى ٥٠٠ أو ٦٠٠ بعـــد ظهور السينما الناطقة . وعمدت الشركات الكبرى التي كانت تطبع برنامجاً كل أسبوع الى الاكثار من الافلام الثانوية «ب» وهي أفلام يتمّ تحقيقها في زمن قصير ومصاريف قليلة .

وكان نقص عدد الافلام الاميركية مصحوباً بنشاط انتاجي في البلاد التي احتكرت فيها أميركا ، زمـــن السينما الصامتة ، دور السينما ، فقد أخذت الجماهير تطالب بممثلين سينمائيين يتكلمون لغتها ، وأمسكت البيوتات الماليـة في وال ستريت بالورقة الرابحة عندمـــا مكنت المرونة التقنية الممثل من أن يتكلم بلسان غيره لغـــة يجهلها . ان عملية الابدال « *Doublage* » أتاحت للاميركان البحث في استعادة الاسواق المفقودة جزئياً .

وكانت هوليوود ، في وقت ما ، فخورة بنجاتها من الأزمة ، فقد سحرت السينما الناطقة الجماهير ، وأخذ العاطلون عن العمل يرتادون دور السينما سعياً وراء النسيان ، ولكن عندما نفذت أموالهم بدافع امتداد الازمة انهارت ارقام الدخل مما حمل الشركات الكبرى عـلى طلب عون المصرف القومي الذي يملكه روكفلر ، أو مصرف « *Atlas Corporation* » الذي يملكه مورغان ، ففرض أصحاب هذين المصرفين على الشركات عملية إعادة تنظيم هائلة انتهت بوضـــع الانتاج السينمائي تحت المراقبة المباشرة لحفنة من الماليين .

الفصل الرابع عشر

خمسة عشر عاماً من السينما الاميركية

١٩٣٠ — ١٩٤٤

كان الحوار والأغاني والموسيقى يستدعي اللجوء الى المسرح ، وقد سبب هذا أكثر من خطأ ، وكان لا بد منه ، كما حدث في زمن ميلييس ، وأدى الى ظهور أنواع جديدة .

إن الهزلية الغنائية التي دشنها لوبتش جلبت الى الفن شيئاً ضئيلاً ، وكان ثمة نوع مجاور هو استعراض ردهات الموسيقى أكثر خصباً وذلك بفضل بوسبي بركلي على الأخص ، وهو اختصاصي بالرقص استدعته شركة وارنر الى هوليوود فأشرف ، فيما أشرف ، على رقصات الباليه في فيلم « الباحثات عن الذهب » لمرفين لي روى ، وفيلم « الشارع ٤٢ » للويد باكون . إن بوسبي بركلي ، بخروجه على إطار خشبة المسرح الضيق ، وتغييره زوايا التصوير ، واستخدامه المنصة المسرحية الدوارة والمسابح ، شكّل بفرق راقصاته الجميلات المنظمة ، أشكالاً هندسية غريبة توحي بمناظر مجموعات الدواليب ، او وشيعات المولّدات الكهربائية .

وجددت ردهات الموسيقى بجموع الممثلين الهزليين ، فأحاط « ادي كنتور » تهريجاته ، المنقبضة قليلاً ، بفتيات تعرّين ، مجاملات ، من ثيابهن .

إن اندفاع الاخوة ماركس على الشاشة حادث تاريخي هام .

وكان هؤلاء الممثلون الذين اكتسبوا خبرة سابقة، يتابعون، بعد ماك سينيت تقاليد المضحك الجنوني الانكلوساكسوني متجاوزين أيضاً حدود اللامعنى ، وكان كروشو يمثل النموذج الهزلي لرجل الأعمال الذي يسرد النوادر الغريبة المتنوعة ، ويمثل شيكو نموذج المهاجر الايطالي ويمثل المدهش « هاربو » الرجل الابلم ذا الجمة الشقراء الذي تغلب عليه نزعات التخريب والشراهة والترف : واستعمل هؤلاء المهرجون الثلاثة لواحق وحيلاً غريبة كاخراج مصباح اللحام المشتعل من الجيب ، والتهام آلة الهاتف في ازمة غضبية ، والسكن في غرفة ضيقة جداً يتكدس فيها أصحابها ... الخ .

وكان فيلما « جوزة الهند » و « الوحش الكاسر » تجميعاً للنزوات الهذيانية مسوقة في حركة جهنمية ؛ واقتصروا في الجزء الاوفى على تصوير مشاهد هذين الفيلمين اللذين عرضا خلال عدة سنوات ، وبعد ذلك بقليل وصل هؤلاء الممثلون الهزليون الثلاثة الى قمة مجدهم بفيلم « حساء البط » حيث جسد فيه كروشو شخصية الدكتاتور التي تقرب من بعض النواحي من شخصية بطل فيلم«المليارديرالاخير » . ان اعلانه الحرب في برلمان يغني اعضاؤه ويرقصون على انغام اللحن الروحاني الزنجي : نحن نريد الحرب ، يعدل المعركة الغريبة التي اشترى فيها الجنرال كروش بدولار واحد سكوت الشهود بعد ان اطلق النار على جنوده انفسهم . وبدت في فيلم « ليلة اوبرا » على الاخوة ماركس علائم الاعياء التي اخذت في الازدياد بسرعة .

وتابع لوريل وهاردي اللذان بدءا عملهما السينمائي في اواخر عهد السينما الصامتة تقاليد ماك سينيت دون ان يدخلا شيئاً من التجديد عليهما ، وكانا يشكلان معاً الزوج التقليدي للسمين والهزيل ، والشكس والخجول ، فهما

يعا كسان عنف الاخوة ماركس بابطائها المضحك ، مع وقفات واوضاع تفكير إبان الشجارات والتدمير ، ولكن قوة الابداع لم تسعفها إلا قليلا في افلامها الكبرى ، فأصابها الانحطاط وادركتها الشيخوخة ، وغلب عليهما الكلام المكروه المعاد ، وبالرغم من ذلك كله فانها لم ينحدرا الى هوة السخف التي آل اليها فيما بعد خلفاؤهما أبوت و كوستيلو .

وفقد بوستر كيتون وهارولد لويد، بظهور السينما الناطقة، رواجهما بسرعة، وقد أوجـــد الممثل الهزلي القوي في فيلمي « وراثة مليون دولار » و « أفراح الأسرة » رجلا ضخماً طيب القلب محشواً بالويسكي والوقاحة ، يتجول بتهكم صارم وسط أغرب المواقف ، وقـــد رافقه في فيلم او فيلمين الممثلة البضة ماي ويست ، وهي شخصية جريئة وناعمة جداً تحت ستار عامية ظاهرة .

شارلي و « الازمنة الحديثة »

ولم يعد المضحك الأمير كي الذي كان قبل ١٩٤٠ في دور انحطاط كلي، يؤلف مدرسة ؛ ولم يَنجُ من هذا الانحطاط سوى الممثل العنيد شارلي شابلن، ولم يكن فيلمه الأول المُصوّت « أضواء المدينة » ناطقاً . وكان هذا الايمـائي العبقري ، الذي كان باستطـاعته قول كل شيء بواسطة الحركات ، يخشى باستعماله الكلام ، ألا يفهم في جميع انحاء البسيطة ، فهو يقص في « أضواء المدينة » قصة متشرد ، وشاب أعمى ، ورجل ثري فظ وعنيف كالعادة ولكنه عاطفي ومحسن في حالة السُكر . وفي بداية الفيلم ينتشل المتشرد المليونير من الماء ولكنه يهبط مكانه وفي عنقه حجره ، إنها لقصة تشبه المصير الذي تهدد به هوليوود شابلن . وقد وصل شارلي إلى أعلى قمم المـأساة في حل العقدة : متسول يخرج من السجن مجـــدداً فيسخر منه الصبية ، ويفقد مع عصاه الصغيرة كل كرامة ، ثم يجد نفسه وجهـاً لوجه مع الاعمى الذي بفضله استعاد بصره .

ويعتبر فيلم « الأزمنة الحديثة » نقطـة تحول في آثار شارلي السينمائية ، فقد ارتفع إلى مستوى الموضوعات الكبرى في العالم المعاصر ، بعد ان تجاوز المأساة

الفردية التي تبناهـــا منذ فيلمه « الصبي » « *Le Gosse* » ، وهذا ما عدّه الجماليون عملاً قليل اللياقة ، وعده السياسيون عملاً خطيراً .

إن موضوع « الأزمنة الحديثة » في الظاهر هو الصراع بين الانسان والآلية، معتمداً في بعض مقاطعه المتتابعة على فيلم « لنـا الحرية » لرنيه كلير ، ولكن الممثل الكوني شارلي كان ، على وجه الخصوص، في حالة خصام مع عالم لاانساني يقوم في تنظيمه الاساسي على الربـح ، وتتناوب في هذا الفيلم المشاهد المسلية على نمط رقصات الباليه مع المشاهد المأساوية ، وفي الفيلم مشاهد منهـا : شارلي يجن جنونه من عبث عمل السلسلة النمطي ، وشارلي يقود ، بالرغم منه ، المتظاهرين، وآلة الطعام المخربة التي تصفـع وجـه شارلي المحزن الثائر وذلك صورة للأزمة التي كانت تتخبط فيها يومئذ اميركا والعالم .

وتراءى شبح الحرب قبل أن تنتهي هذه الأزمة ، وسيطر قرب وقوعها على فيلم « الدكتاتور » الذي جـابه فيه شارلي هتلر ، وانتهى الفيلم في اللحظة التي دخلت فيها الجيوش الالمانية مدينة باريس ، وكان الفيلم قـــد عرض بعد مدة وجيزة في اميركا لامحاربة يسيطر فيهـا الانعزاليون ، فاتهم شارلي بالدعوة الى الحرب ، ولكن صفة الواقعية الحالية الغالبة على الموضوع استأثرت بالجمـاهير ، ومثل شارلي في هـذا الفيلم دور رجلين ، ذوي شاربين قصيرين احدهما شارلي التقليدي (في دور حلاق يهودي صغير) والآخر أدولف هتلر الرهيب والداعية الى السخرية في آن واحد ، وتدب الرهبة عندمـــا ينقض على الحلاق وخطيبته صوت هتلر العملاقي يدعو الى إفنـــاء اليهود واحداث المذابح ، وقد احتلت السخرية مكانها في معركة شطائر الزبدة التقليدية بين الفوهرر وموسوليني .

إن الضحك ذريعة شرعية في النضال ضد الطغاة .

وشن المتزمتون [١] حملة جديدة ضد آخر افراد قبائل الهنود الحمر ، وضد

---

(١) المتطهرون او المتزمتون *Puritains* .

آخر الاحيــاء من الرواد متذرعين بقضية خاصة ، وفي صبيحة الحرب ظهر فيلم « السيد فيردو » وسط جو الاضطهاد . إن الاسهاب الكلامي حول حياة « لاندرو » التي حددت مواقعها في فرنسا بدافــــع من الحيطة الخطابية تهاجم بعض جوانب الحيــاة الأميركية . وقد استعاض شارلي شابلن عن اسمه الشعبي « شارلو » بشخصية رجل مسن، جميل المحيا ، ذي اناقة عتيقة ، كلبيّ النزعة[1]، ضار ، وهو يقرب في ذلك من الشخصية الأولى التي ابتدعها عند ماك سينيت ، ولاحظ ايزنشتين أن الضراوة صفة خــــاصة دائمة عند شارلي ، ثم غدت صفة أساسية عند هذا المجرم الفوضوي ، وعند أمين صندوق المصرف المطرود الذي يتابع أعماله التجارية بالاجرام ، وهي طريقة أخرى ، ويبدو الفيلم سلبياً في وحشيته ، ذا مرارة ، يائساً . إن فيردو يمثل الذكاء لا الحكمة ، فهو يرسم صورة لنوع من الحكم حكم عليه بتهكم اسود عنيف .

وكانت هوليوود ، عاصمة السينما الاميركيــة ، تتابع مع تفتيشها في المسرح عن أنواع جديدة ، نجاحاتها الجديدة ، فقد أحدثت السينما الناطقة نشاطـــاً جديـــداً لفيلم العصابات في « الدار الكبــيرة » و « قيصر الصغير » و « سكارفاس » .

الضجة المصاحبة

كان فيلم « الدار الكبيرة »قصة تمرّد سجناء محكومين بالاشغال الشاقة ، فـإن وقع أحذية السجناء المسمّرة أثناء سيرهم ، وتصادم القصاع والصراخ الذي يسبق التمرّد ، كل هـذا كان في بداية السينما الناطقة ، كشفاً جديداً ، في حين كان الفيلم يدفع ، نسبياً ، النوع السينمائي في طريق النقد الاجتماعي ، تلك الطريق التي سلكها ميرفين لي روى ، رجل المسارح القديم ، الذي هاجم بعد فيلم « القيصر الصغير » السجون اللاانسانية في بعض الولايات المتحدة بفيلم عنوانه « أنا فار من السجن » ، ويغلب

(1) *Cynique*

على هـذا الفيلم طابع التحقيق الصحفي في قصة حقيقية جسد فيها بول موني ، الضحية المأساوية لخطأ عدلي . ان هـــذا الاتهام العنيف يكشف ، الى بشاعة السجون ، اميركا حقيقية غـــير موجودة أحياناً كثيرة،في هوليوود المترفة .
وأدخل الفيلم الاستعراضي ذو المشاهد الواسعة « الباحثات عن الذهب » ١٩٣٣ الذي أداره ميرفين لي روى ، بصاحبة بوسبي بركلي ، بنشيديه المأساويين عن الحرب المنذرة بالويلات ، والبطالة ، الحيـــاة الحقيقية الواقعة في عالم ردهات الموسيقى الخيالي ، وعرض الفتيات الجميلات ، ثم أصبح هذا الرجل النابغـــة منتجاً ، ولم يعد يوقع سوى آثار ثانوية أو تافهة باستثناء فيلم « المدينة تدوّي » وهو قصة درامية لحوادث الشنق على طريقة لينش [١] .

وأعطى هوارد هاوكس ، وهو طيار سابق ، في بداية السينما الناطقة رائعة أفلام العصابات« سكارفاس » معتمداً على نص سينمائي استوحاه مؤلف النصوص بن هكت من قصة الشقي المشهور آل كابوني ، وتبرهـــن القصة ، الواضحة ، السريعة ، العنيفة على سلاسة في الاسلوب نادرة الحدوث في أوائـــل السينما الناطقة ، ولكن هذا النشيد على نغم الرشاشات المنتصرة ظل في حدود النجاح الكبير دون أن يلامس الاثر الفذ الحقيقي. واشتهر هاوكس فيما بعد في الهزليات الخفيفة مثل « السيد الطفل الشاذ » واشتهر أيضاً بالافلام الحربية مثل « دورية الفجر » و « السلاح الجوي » واشتهر بأفلام الطيران مثل « الملائكة وحدهم لهم أجنحة » ، وكشفت جميع هذه الأنواع عن موهبة نادرة في إقامة نموذج إنساني بواسطة بعض الجزئيات ، وميل شديد للمشاهد العنيفة ، وحس ملحوظ في فن الحكاية . وكان هذا الاسلوبي يسيء ، أحياناً ، استعمال هذه المزايا في منتجات تجارية دعت في الماضي الى ازدراء او إهمـــال محقق سينمائي تفوق على كنغ

---

(١) نسبة الى القاضي لينش من فرجينيا ، وهي عملية شنق شائعة في الولايات المتحدة الاميركية ينفذ فيها الجمهور حكم الاعدام فوراً بالمتهم بعد محاكمة قصيرة .

فيدور الذي كان يتمتع يومئذ بالثناء . إن استجلاء قصته ينقصه قليـــل من الحرارة الانسانية . ان لهاوكس نزعة الى الضراوة .

وبدأ لويس ميلستون عمله السينمائي بادارة فلم « ملائكة الجحيم » لحساب المليارديرِ الطيار هوارد هوك، وفاق هذا الفيلمَ الناضج فيلمٌ آخر هو «لا جديد في الجبهة الغربية » الذي لم تكن له أصالة فيلم «أربعة من فرقة المشاة» لبابست ، فهو مع ذلك فيلم على جانب كبير من الانسانية والسخاء . وكان لاقتباسه فيلم « مطر » عن رواية لسومرست موم بعض الوقـــع شأن بعض المقاطع من فيلم « مات الجنرال عنـد الفجر » . ان افلامه القليلة تحتوي دوماً على قطع جديرة بالتقدير .

ان « قانون الحشمة » الذي وضعه ويليـام هايس ونشر رسمياً سنة ١٩٣٠ ظل ، بعض الوقت حبراً على ورق ، وبعد ١٩٣٥ اشتدت الرقابة على الصناعة ، وقامت « فرقة الحشمة » التي أسسها جماعة من القساوسة الاميركان بحملة عنيفة أدت في النهاية الى تطبيق صارم للقانون المذكور . فأصبح اللص داعية اخلاقياً، ووضعت نسخة من الانجيل الى جانب كل رشاش ، وحددت مدة عرض الفتيات الجميلات كما حددت مدة تعريتهن من ملابسهن ، ومدة قبلاتهن ، فتحولت الغلمة الى تميمية « *Fétichisme* » بابدال الجاذب الجنسي بجاذب سيقان الفتيـــات المرفوعة .

فاذا كانت الرقابة السينمائية والقانون لم يطبقا اطلاقاً على أفلام الارهاب التي يمثل فيلما « فرانكشتين » و « دراكولا » نموذجاً عنها فان النوع استنفد سريعاً شأنه في ذلك شأن أفلام الحيل السينمائية مثل « كنغ كونغ » و « الرجـل غير المنظور » . ووجهت هوليود ، منتهزة فرصة سهولة الحوار ، انظارها ، اكثر من أيّ وقت ما ، نحو مَسْرد الآثار المسرحية .

اقتباسات جيدة ... وأقل جودة

ان نجاحات برودواي السينمائية وجميع الآثار الأدبية التي لاقت رواجاً واسعاً في الحاضر والماضي جرى تصويرها بانتظام ، وتُعزى بعض النجاحات التجارية الى ألمعية المنتج وموضوع الفيلم اكثر منها الى نبوغ مدير يدير كل شيء .

أما في فيلم « الشارع الخلفي » فان العاطفية السائدة في رواية فاني هورست وتمثيل ايرين دون، اخذت دورها الاول المؤثر تفوقاً على اجتهاد ج. م. ستاهل. وتعتبر « المراعي الخضر » وهي مسرحية ناجحة في برودواي ، صوّرها سينمائياً المصور الوسط ويليام كيكلي ، فيلماً زنجياً بقدر ما تعتبر خزانة مصنوعة سنة ١٩٠٠ خزانة من طراز لويس السادس عشر .

وكان فيلم «الرحيل دون عودة» لتاي كارنيت اقتباساً موفقاً لرواية غرامية صوفية ألفها روبرت لورد ، ووهم الناس أنه أثر فذ فإذا هو عَرَضٌ زائل . ويعتبر فيلم « بيتر إيبستون » نجاحاً خارقاً للعادة لهاثاواي ، وهو اقتباس محموم وانفعالي لقصة غرامية جنونية قديمة قصها في الماضي جورج دي موريبه ، وقد يكتب ايضاً ، في بعض الاحيان ، لنص سينمائي ناجح ، أن يفوق في اهميته المحقق السينمائي ذاته مثل فيلم « فيفا فيلا » المدين بنجاحه لكاتب النص بن هكت أكثر منه لمحققه السينمائي جاك كونواي . اما فيلم « عرض فروسية » فهو تمجيد المؤلف المسرحي نويل كوارد للامبراطورية الاستعمارية البريطانية ، قبل ان يكون فيلماً مضخماً عُني به فرانك لويد .

وحاول واضعا النصوص السينمائية بن هكت وماك آرثور ان ينظما في نيويورك حركة منافسة لهوليوود ، حيث يصير المؤلفون بعدهما ملوكاً ، ولم يكتب لهذه المحاولة التوفيق بالرغم من قيمة فيلمين ذوي طابع عقلي أشرفا على ادارتها وهما : « جريمة دون هوى » تمثيل كلود رينس وماركو ، و « الزعاعة »

تمثيل نويل كوارد .

واستطاع جورج كوكور ، القادم من برودواي ، تكييف تجربته ، كرجل مسرحي ، مع مجموعة من المقتبسات الممتازة مثل فيلم «مدعوو الساعة الثامنة » وهي ملهاة دراماتيكية نستكشف من خلالها مأساة الأزمة الاقتصادية في أميركا، وفيلم « المرأة الصغيرة » وهو اقتباس ممتع للرواية الغثة « بنات الدكتور مارش الاربع » وفيلم جيد عن « دافيد كوبرفيلد » وفيلم « رواية مارغريت غوتييه » حيث بدت المذهلة غريتا غاربو ، وفيلم « عطلة صيفية » وهي هزلية أخلاقية . إن كوكور رجل مجرد عن العبقرية ، ولكنه ماهر ، واقترف بعض الخطأ كما فعل في فيلمه المساخري « روميو وجولييت » .

واستطاع روبين ماموليان أكثر من كوكور إيهام الناس بمواهبه ، فقد نجح هذا الرجل القـــادم من برودواي وأوبرا ايستمان – كوداك في روشيستر ، بعد فيلم « تصفيق » في تحقيق أثر كامل هو « مفارق طرق المدينة » . وهذا الفيلم مدين بنجـــاحه الى النص السينمائي الذي كتبه داشيل هامت ، ففيه صور فوتوغرافية جميلة جداً التقطها لي كارم وفيه وجه سيلفيا سيدني المجهول يومئذ ، وهي تعترف ، في قاعة المحادثة في السجن من خلال الشباك الحديدية ، بحبهـــا للشاب غاري كوبر . وحقق ماموليـــان فيلم « الدكتور جيكل » فخيب به الآمـــال ، بالرغم من التصوير الاساسي الموفق الذي طابق الجمهور الى البطل ، والتزيين المصوّت الغريب الذي أحدثته الاواني الزجـاجية الرنانة . ثم انصرف ماموليان بعد ذلك الى انتاج أسوأ الافلام التجارية .

وبذل كنغ فيدور كثيراً من الطاقة والاقناع من أجـــل « خبزنا اليومي »، ويعالج هذا الفيلم ، الذي موله الممثلون والمحقق قضايا البطالة مقترحـــاً حلولاً منهـــا : العودة الى الارض ، والتعاون بين الناس ، والصلاة ؛ ولم يُجدِ الفرار خارج المَمْثَل « ستوديو » وبعض النجاح في التركيب من جعـــل هذا الفيلم التبشيري الساذج ، نجاحـــاً فنياً كبيراً ، وبعد هذا الاخفاق عدل فيدور عن

العمل . وليست أفلامه عن رعـــاة البقر (لصوص التكساس) ولا مشجاته (ستيلا دلاس) جديراً بالدفاع عنها .

ولربما كان فرانك بورزاج أكثر ثباتاً من فيدور لأن الآمال كانت أقل تعليقاً عليه . ولم يكتف راعي البقر في الافلام الأولى ، ودون ادعاء العبقرية من جانبه من تصوير الصميمية الغرامية بحرارة بـل كان يحددها في الزمان والمجتمع . ولا ريب ان أثره الفذ ، بعد « وداعاً أيهـا السلاح » المقتبس من رواية همنغواي ، و « الآن » الذي يصور ، اعتماداً على رواية لفلادا ، صورة مقبولة عن ألمانيا في سني ١٩٢٠ ، هو « هؤلاء جماعة المنطقة » وهي لوحة شبه مباشرة عن أميركا العاطلين عن العمل ، ومشربة بالشاعرية ، فضلا عن الحقيقة أيضـــاً ، وكشف هذا الفيلم عن وجود « لوريتا يونغ » و « سبنسر تراسي » . ثم ما لبث بورزاج أن هجر فجأة السينما ، ويقول هذا المبدع بمرارة صبيحة الحرب، بعد ان ارتضى لنفسه مهنة صانع أفلام : « إن أكبر خطأ بعض المحققين السينمائيين هو النظر الى أنفسهم ، أكثر من اللازم ، نظرة جدية » .

مارلين ديتريش

وكان سترنبرغ قد جلب معه « مارلين ديتريش» من المانيا، فجعل من هذه الفتـــاة ذات التكوين الجسدي المعجب مخلوقة خفيفة ذات خدين اجوفين وامرأة مشؤومة ، بل جعل منهـا أسطورة سينمائية . وكما جرت الأمور في فيلم « فرانكشتين » أباد الوحش خالقه ، فمن فيلم « القلوب المحترقة » الى « شنغهاي اكسبرس» ومن فيلم « المجهول ٢٧ » الى « الامبراطورة الحمراء » غرق سترنبرغ في خضم رياش ومخرمات مارلين مؤلهة. وأدار سترنبرغ ، دون معبودته مـارلين ديتريش ، فيلم « مأساة أميركية » معتمداً على قصة لدريزر ، وفيلم « جريمـة وعقاب » المقتبس من دوستويفسكي والفيلمان يتساويان في درجـــة الوسط . ويعتبر فيلم « تشبيحات شنغهـاي » ١٩٤٢ الذي ظهر فيما بعد احتذاء دراميـاً قلد فيه نفسه مبدع تضنيه النزعة الجمالية والأساليب الفنية والغرَر .

وكانت المسلاة الخفيفة هي النوع الاميركي الذي سيطر على السينما قبل الحرب ، وهي شكل من اشكال الملهاة العصرية المتردية . وطرح الأريب لوبتش هذا النوع بين الجمهور وذلك بتصويره ، معتمداً على النمساوي الهنغاري لازلو آلادار ، فيلم « أعلام اللصوصية » وهي مسلاة ممتعة ومضحكة لحوادث سيئة وقعت لجماعة من اللصوص الدوليين . وأصاب هذا الظرف العصري على طريقة ماريفو « *Marivaudage* » ، بل هذا المزيج من النكات والحالات الحرجة ، بل تلك الجواء المترفة في الفنادق الكبرى ، رواجاً واسعاً سواء في أوروبا أو في اميركا أثار سخطها لاخلاقية هذه الافلام . وأسرع لوبتش في استغلال هذا النهج الذي نهجه وذلك بتصويره فيلم « نجوى غرامية ثلاثية » لنويل كوارد ، وكان فيلماً ناجحاً ، ولكن هذا النجاح لم يحالف فيلمه « المرأة الثانية لذي اللحية الزرقاء » المقتبس من رواية لألفرد سافوار ، أو فيلمه «نيتوتشكا»الذي اضحك غريتا غاربو .

وتخيل داشيل هامت ، وهو كاتب مكتمل ومبدع المجموعة البوليسية السوداء زوجاً هزلياً من الشرطة السرية وهما : ميرنا لوى ووليليام بويل ، وبلغ فيلم « المفقود » الذي أداره فان ديك ، حداً من النجاح جعله بداية سلسلة من هذا النوع .

وكان فرانك كابرا ، ملك المسلاة الخفيفة ، عالج كل الأنواع ، ويعتبر فيلمه « المرأة العجيبة » في بداية السينما الناطقة ، نقداً حاداً لبعض الفرق الدينية في أميركا . وحول في فيلمه النـزَوي « سيدة اليوم » عصابات الاشقياء الى محسني ملهاة فقرنه هذا النجاح ، في أفضل انتاج سيرته المهنية ، الى واضع النصوص السينمائية روبرت ريسكين. وجدد فيلم « نيويورك ميامي » فيلم « ساندريون » ويتلخص الفيلم في ان صحفياً ضئيل الحال يتزوج ابنة مليارديرلطيفة ومزعجة، بعد ثمانين دقيقة من الخصام والقطيعة ،ويجري ذلك برضى والدها الشاذ الاطوار والغني جداً. وغدت هذه الدمى الهزيلة كلاسيكية في هوليوود إلا أنها جدّدت

إلا أنها جدّدت بالحوار البديع الذي كتبه روبرت ريسكين، ذو الحس المرهف بالحالات المضحكة، والميل الى النقد المحصور ضمن حدود المحافظة. وكان دخل هذه المسلاة، التي حققت سينمائياً بتكاليف زهيدة، وافراً جداً مما دعا ريسكين وكابرا إلى إعادة الكرة وذلك بتحويلهم الوريثة الشابة الى ملياردير ذي مزاج فجائي عنيف، فكان من ذلك كله فيلم «الشاذ السيد ديدس» الذي فاق بنجاحه نجاح فيلم «نيويورك ميامي».

ودأبت هوليوود، طوال ما قبل الحرب على تحريك تلك الدمى تحت ثياب مستعارة مختلفة، مستعيضة احياناً عن خلافات الخطيبين بخلافات زوجين ثريين.

وكانت الافلام «الشاذ السيد الطفل» لهوارد هاوكس و «تلك الحقيقة اللعينة» لليو كاري، و «العطلة» لجورج كوكور و «الحياة السهلة» لميتشل ليزن من جملة نجاحات المسلاة الخفيفة الملقبة ايضاً بالمصطنعة.

ففي فيلم «الشاذ السيد ديدس» نرى عاطلاً عن العمل متحرراً يحاول اغتيال الوريث الملياردير فيبلغ التأثر من هذا مبلغه فيقرر وقف ثروته على العاطلين عن العمل، ولكن هؤلاء الأشرار يريدون هلاكه وماله فيحيلونه الى المحاكمة إلا أن ذوقه السليم كأميركي يجلب له البراءة التي أتاحت له الانصراف الى نشر رسالته.

وفي فيلم «انك لن تحملها معك» وهو تصوير سينمائي لملهاة عرضت في برودواي نرى مليونيراً شريراً يضطهد أفراد أسرة مجانين لأن ابنه يريد الزواج من ابنتهم، فيقوم الجدّ ذو النزعة الاخلاقية في تهدئة الخواطر بمواعظه، أما الملياردير فقد انقلب إلى رجل مسالم، محب للبشر، وذلك بعد تعلمه النضج في آداة موسيقية تسمى *Ocarina*.

كانت بعض الانتقادات الاجتماعية ذرائع اكثر منها شكلاً من أشكال الجرأة

حتى في فيلم « السيد سميث في مجلس الشيوخ » الذي كتب نصه السينمائي س. بوشمان ؛ ويحتوي الفيلم على مقاطع جميلة جداً ، ولعله الأثر الفذّ الذي حققه كابرا ، واستجاب هذا بتعاونه مع ريسكين لنزعة تبشيرية جعلت من فيلم « الآفاق الضائعة » رمزاً مملا . وفي فيلم « رجل الشارع » دعوة ادّعائية الى الارادة الطيبة :

كان كابرا رئيس مدرسة سينمائية ، ولكنها مدرسة صغيرة : وكان جون فورد ووبلر شخصيات سينمائية .

الدورية التائهة

كان جون فورد *J. Ford* الارلندي الأصل ، اختصاصياً منذ زمن بعيد بأفلام رعاة البقر ، أنتج طوال خمسة عشر عاماً في ظروف معاكسة او ملائمة مختلفة ، أفلاماً مجردة من الطرافة والجدّة ، إلى أن لفت الانظار الى اسمه فيلمان هما : « الدورية التائهة » و « المدينة كلها تلغط بذلك » والثاني ملهاة عن عصابات الاشقياء في اميركا كتبها روبر ريسكين ، وكان كابرا اجدر بها ، أما الفيلم الأول فهو من طبقة عالية جداً يُظهر اثني عشر رجلا يحاصرهم العربان في الصحراء ثم يبيدونهم الواحد تلو الآخر ، وكاتب النص السينمائي هو دودلي نيكولس الصحفي القصاص الذي أقام في هوليوود على أثر ظهور السينما الناطقة . ولما تحمس جون فورد للموضوع ، صوّره سينمائياً ، في ظروف مادية سيئة ، ويستخدم النص ، الذي يسوده طابع الثرثرة ، بالاضافة الى قاعدة الوحدات الثلاث ، عنصرا طبيعيا ألا وهي الصحراء المأهولة بأعداء غير مرئيين ، كشخصية رئيسية في الفاجعة . إن الموت والقضاء المحتوم وجهود البشر التافهة للنجاة منها لهي الموضوعات الاساسية في هذا الأثر .

وكان دخل « الدورية التائهة » المادي ضخما ، واستطاع فورد ونيكولس اقناع شركة *R. K. O.* بالسماح لهما ، وذلك لقاء تكاليف زهيدة ، بتحقيق فيلم

« المخبِر » ، مقتبسا من رواية لليام اوفلاهرتي ،وكانا حريصين على هذا الموضوع منذ سنين عديدة ؛ وانكمش الجمهور بادىء بدء ثم راج الفيلم فجـأة ، ويتلخص الموضوع في أن أحد الاجلاف الاغبياء وشّى الى البوليس الانـكليزي في دوبلن سنة ١٩١٦ باحد الثوريين الايرلنديين ، ولما اكتشف أمر المخبر قـدم الى محكمة سرية فاعترف بجريمته ولقي جزاءه .

وكابد فيلم « المخبر » اكثر من فيلم « الدورية التائهة » تأثير مسرحية الغرفة ، فقد احترم دودلي نيكولس ، المشرب جداً بالثقافة الاوروبية ، قانون الوحدات الثلاث ، وأدت وحدة المكان مدينة دوبلن ، الضبابية الثقيلة ، التي تمّ تصويرها في المَمْثَل كما كان يجري في الافلام الالمانية القديمة . ويعتبر التصوير الفوتوغرافي الذي قام به جوزيف اوغست سواء في الصور العكسية او المضيئة المعتمة ، من تقاليد السينما الجرمانية ؛ وشغل الرمز اخيراً مكانا مرموقا . إن تعامي كيبو كما يرى نيكولس ، يشير إليه الأعمى الحـاضر في الوقت الذي يقبض فيه المخبر ثمن وشايته ، والذي يلازمه فيما بعد كوخز للضمير .

ولم تتساوَ جميع أجزاء الفيلم في تحمّل عوادي الزمن ، إلا أنـه بقي صدق فورد الذين نقل قصة يهوذا الى ايرلندا ، يحرص عليهـا حرص غريفث على الجنوب .

ومُنيَ جون فورد ونيكولس بعد هذا النجاح بعدة اخفاقات فنية وتجارية متتابعة اعـــادتهما بعد ذلك الى نوع سينمائي محتقر يومئذ ألا وهو أفلام غزو الغرب[1] .

---

(١) تدور موضوعات هذه الافلام حول غزو قوافل المعمرين غرب الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر ، واخلاق اهل تلك المناطق وعاداتهم ، وتبرز في هذه الافلام شخصيات تقليدية معروفة لها ادوارها ومصائرها وشعبيتها وهي : الشريف حـــارس الامن والنظام ، واللصوص ، والهنود الحمر ، والبطل والبطلة ... الخ وتسود هـذه الافلام حوادث مفاجئة ومشاجرات دموية عنيفة يقوم بها رجال أشداء وسط منـــاطق موحشة مخيفة .

ونقل دودلي نيكولس قصته « كتلة الشحم » لموباسان الى مراعي البقر وذلك في فيلم « الطراد الخيالي » وهو تنويع لموضوع حرص عليه هذان المؤلفان ، ويتلخص في أن جماعة من الناس يتوجهون نحو مصيرهم الذي هو لقاء الموت ، وتحتوي العربة التي تنقلهم على نماذج متعددة متميزة بصوره متكاملة وهي : المقامر ، الوكيل التجاري الجوال ، والطبيب المدمن على المسكرات، والمومس، وسائق العربة ، وصاحب المصرف المحتال ، والمرأة الشابة ، وتسود مناظر نيومكسيكو الفخمة وصخورها الموحشة ، واشجار الصبار العملاقة، مطاردات العربة والهنود الحمر المثيرة للعجاج .

ووجد فورد في فيلم « عناقيد الغضب » للكاتب شتاينبك موضوعاً يقارب موضوع « الطراد الخيالي » ويتلخص في أن مجموعة من الناس مؤلفة من أسرة فلاحين طردهم من أرضهم أصحاب المصرف فرحلوا في عربة نقل قديمة وراء مصيرهم أي البطالة والبؤس وسط صحراء معادية تمثلها أميركا بؤسسائها وملاّكها الكبار ورجال الأمن ، وفي الفيلم نماذج بشرية لا تنسى ، وتأتي في الدرجة الأولى الأم (جان دارويل) والابن (هنري فوندا) وقد ضاع جزء من الفيلم في متاهات الابحاث التقنية ، وكانت الصور الفوتوغرافية التي التقطها كريك تولاند في الضوء المعتم قد بالغ في إعدادها الى حد لم تعد تناسب، في الحقيقة، موضوعاً مجرداً خالياً من التزويق .

واندفع المصور والمحقق السينمائيان أكثر فاكثر في ابحاثهما الجمالية وذلك في فيلم « الرحلة الطويلة » وهو تكثيف قام به دودلي نيكولس لأربع مسرحيات لأوجين نيل ، وقد شغلتهم الطريقة السوداء ورفض حركات الآلة المصوّرة ، واستعمال المجال التصويري العمقي ، الى حد أنهم نسوا نفخ الحياة في شخصيات لاإنسانية لشدة رخاوتها وانصياعها للعاميّة التافهة في بعض الجزئيات كتلك المرأة الشهوانية ربيبة المناطق الحارة التي تظهر في الصورة الأولى للفيلم .

وفي عشيّة معركة « مرفأ اللؤلؤ » وصل جون فورد الى أعلى مستوى

النجاح التجاري في حياته المهنية ، وذلك عندما اقتبس فيلم « ما أشدّ اخضرار واديّ » عن رواية انكليزية مخصصة لعمال المناجم في بلاد الغال .

إن هذا الفيلم التبشيري كان عامياً وتافهاً .

ويليام ويلر

ولد ويليام ويلر في فرنسا وبارحهـا في سن العشرين الى أميركا طلباً للثروة عند عمه كارل ليمل ،وأدار أفلامـه الأولى في نهاية السينما الصامتة وانتهى بـه الامر الى الاهتداء الى طريقه في الاقتباسات مثل : « كانوا ثلاثة » عن مسرحية ليليان هيلمان و « الهمجيّ » بالتعاون مع هوارد هاوكس اعتماداً على رواية لادنا فيربير ؛ و « دودوورث » اقتباساً من رواية لسنكلير لويس ... الخ ، وقد نظر ويلر إلى هذه الموضوعات نظرة جدية وركز جهده على نفسيات أصحابها وحق على مظاهرهم الاجتماعية . وكان ممثلوه – الذين كان يحسن ادارتهم – ومصوراه الممتازان ماتيه وتولند ، قد اخضعوا جميعاً لمقتضيات الأثر ، ولم يستسلم المحقق ، بخلاف فورد ، للمؤثرات إلا قليلاً ، وهذا ما جعله يبدو ، زمنـــاً طويلاً ، في مظهر الكامد الدؤوب بل المقتنع المصمم .

وكان احسن أفلامه ، قبل الحرب ، هو « الشارع المسدود » المقتبس عن مسرحية لهيلمان وهي تصور الحياة المفجعة التي يحياها الاولاد الفقراء في ظلال ناطحات السحاب المترفة ، وفيلم « المتمردة » ١٩٣٨ وهو يحتوي بالاضافة الى تمثيل بيت دافيس المبدع ، اعادة تكوين مؤثرة لوباء انتشر في الجنوب حوالي سنة ١٨٦٠ وفيلم « مرتفعات وذرينغ » وهو اقتباس بتصرف وبرودة للرواية الملتهبة التي ألفتها اميلي برونته ، ثم ظهر بعد ذلك فيلم محترم عنوانه « فارس الغرب » ١٩٥٠ ووصل ويلر الى مستوى العظمة القاسية في فيلم « الأفعى»١٩٤١ المقتبس من مسرحية أخرى لليليان هيلمان ، والذي اضفى عليه نبوغ المؤلف ونبوغ بيت دافيس نوعاً من القساوة الانسانية والاجتماعية ، وهذه هي المرة الأولى التي يرجّح فيها ويلر التقنية الفوتوغرافية على موضوعه .

وأنهى ويلر ، قبل الالتحاق بالجيش ، فيلما دعائيا عنوانه « مس ميثيفير » ، وكان نجاحه عظيما ، ولكن هذا الاثر أفسدته عاطفية غثّة ، واعادة تركيب فاشلة لمناظر صورت في الممثّل عن انكلترا في بداية الحرب .

ولا ريب في أن عناية ويلر ، بخلاف فورد ، بالمبنى أكثر من الشكل جعلت أثره يهبط ، بطريق المصادفة ، الى مستوى التفاهة ، ومع ذلك فإن الأمانة والاخلاص لا يصنعان وحدهما العبقرية ، ان نبوغه متين البنيان ، ولكنه دؤوب ومجرد عن الطرافة الكبيرة ، وتنقص هذا الاثر وحدة أصيلة وهي تلك اللازمة او إرادة انشاء لوحة للمجتمع دون ان تحمل توقيعا ينسب فيلم « الشارع المسدود » و « مرتفعات وذرينغ » الى صانع واحد .

حصر هوليوود

ان الفرنسي ويلر ، بخلاف سترنبرغ او ستروهيم الألمانيين القحّين ، اميركي نموذجي ، وكذلك شأن الصقلّي كابرا ، أو الارلندي جون فورد (باستثناء بعض الأفلام) . ان تأثر هوليود بالنفوذ الاجنبي ، طوال ما قبل الحرب ، أقل من تأثرها به زمن السينما الصامتة ، وقد اقتصر لجوؤها الى المحققين السينمائيين الأجانب على بعض الالمان الذين طردهم هتلر ؛ وفشل بابست في تجربته الأميركية الوحيدة «البطل الحديث» ١٩٣٤ ، واختار ويليام ديتيرلي موضوعات نبيلة سخية مثل : باستور ، زولا ، الحصار القارّي[1] ، خوارز[2] ، وذلك دون أن يرتفع دوماً الى مستوى جدير بهؤلاء ، واستطاع فريتز لانك وحده أن يحقق في هوليوود فلمين جديرين بآثاره الأوروبية .

---

(١) الحصار القاري الذي قام به نابليون الاول سنة ١٨٠٦ لقطع الطريق على انكلترا والقضاء على اسطولها وتجارتها .

(٢) بنيتو خوارز : رجل دولة مكسيكي (١٨٠٦ - ١٨٧٢) ورئيس جمهورية المكسيك وهو الذي حارب مكسميليان النمساوي امبراطور المكسيك وقاوم الحملة الفرنسية التي ساقها الامبراطور نابليون الثالث الى المكسيك .

وأدار فريتز لانك المحقق السينمائي الكبير الذي قدم من فرنسا ، في هوليوود انتاج فيلم « هياج » ١٩٣٦ هاجم فيه آفة من الآفات الاجتماعية في الحيـــاة الاميركية ألا وهي عادة الشنق الجماهيري ، ولم يشغل لانك في هذا الفيلم اعطاء مظهر نموذجي عن وطنه الجديد بقدر مـا شغله العثور على طابع أساسي فيه ألا وهو الشعور بالخطيئة ، صحيحة كانت أم مفترضة ، عند رجل تطارده الجماهير العمياء ،وسوء فهم الناس، وبلادة القدر ، وهكذا سجل هذا الفيلم في أعقاب فيلم « الملعون » وبصورة اكثر بعداً في اعقاب افلام الملاحم الجرمانية . لقد كان فيلماً عنيفاً قوياً ، ضارياً على وجه التقريب .

وكانت البراءة المضطهدة ، مرة أخرى ، موضوع فيلم « لي حق في الحياة » ولم يستطع فن التحقيق السينمائي الكامل ،والصور الفوتوغرافية المتأنقة التي التقطها ليون شامروي ، وإخلاص الزوج هنري فوندا وسيلفيا سيدني المؤثر ، ان تخفي دوماً البعد عن الحقيقة في هذه المصائب الجديدة التي حلت بالفضيلة حيث يذكرنا تكدس المصادفات الكئيبة بالروايات السوداء . إن قناعة هذا الدفـاع ، ومثله فنه ، قد ابقيـــاه في مستوى العظمة . وبعد هذا أجبر فريتز لانك على قبول الاعمال التجارية .

وسيطرت هوليوود على العـالم ، طوال السنين العشر من عهد السينما الصامتة الذي سبق الحرب ، سواء بالنوعية او حجم الارباح ، ولن تكفي شخصيـات قوية أربع مثل كابرا ، وجون فورد ، وويلر ، ولانك ، ولا دستتان او ثلاث من الأفلام الناجحة نجاحاً استثنائياً او جديراً بالتقدير ، ان تجعل من عهد يسوى عهد القمة من ١٩١٥ الى ١٩٢٥ .

إن ١٩٣٥ هو العام الذي توصلت فيه نتـــائج الحياة الاقتصادية وحرب « وثائق الاختراع » الحديثة الى تشديد رقابة المجموعات المـــالية الكبرى على مدينة السينما، فسادت هوليوود ثماني شركات كبرى، خمس منها راشدات وهي:

برامونت ، وارنر ، لوي م. غ. م ، فوكس ، R. K. O. ، وثلاث منها قصيرات وهي : يونيفرسال ، كولومبيــا ، يونايتد ارتيست . وتجمع الراشدات الخمس ٨٨٪ من ارقام الاعمال (منها ٦٥٪ لبرامونت ، وارنر ، و م. غ. م) وهي تملك أربعة آلاف صالة عرض كبرى رئيسية ، وتنتج ٨٠٪ من الأفلام الكبرى ، وتحصر بالاضافة الى الشركات الصغيرة الثلاث ٩٥٪ من التوزيـع . وقد اجتمعت هذه الشركات الثمان الكبرى تحت اسم « منتجو الصور المتحركة الاميركيــة وتخضع جميعها لمراقبة ، وفي اغلب الاحيان إلى درجتين أو ثلاث – لمصالــح روكفلر ومصالح مورغان ، زد على ذلك فان بعضها ارتبطت بشركات راندولف هيرست ، ودوبون دي نومور ، وجنرال موتورز ، وجنرال الكتريك ، والعديد من المصارف الكبرى .

وكانت ضواحي لوس أنجلوس ، طول الحرب العالمية الأولى ، وفي أوائــل عهد السينما الناطقة بوتقة فائرة ، لقد انقضى هذا الزمن ، إذ اصبحت هوليوود ، تبعاً لأوامر أهل التقنية المالية ، آلة هائلة لصنع المقانــق[1] ، حسب تعبير ستروهيم ، ويقول رنيه كلير : « لقد حلّ رجال المال ذوي النظارات محــلّ الرواد المغامرين ، إن السذج وحدهم يعتقدون أنه من دواعي المصادفــات ألا يكون قد ظهر منذ عشرين سنة غريفث جديد ولا شارلي شابلن جديد ، لقد ظلوا ، بدافع من التطير ، يذكرون اسم المحقق والكاتب على الفيــلم الاميركي ، ولا يعني هذه التوقيعات ، ما عدا بعض الاستثناءات ، اكثر مما يعنيه التوقيــع على قطعة الورق النقدي وليست تلك الاسماء التي نقرؤها سوى اسماء مستخدمين ضمن إدارة هائلة مغفلة .

الفيلم الوثائقي ومدرسة نيويورك

ومن ناحية ثانية فان الولايات المتحدة شهدت توسع مدرسة وثائقيــة ممتازة

---

(١) *Saucisses*

كان اول من شق طريقها منذ ١٩٢٠ روبرت فلاهرتي *R. Flaherty* ، وهو ارلندي الاصل ، وكان هذا الرجـــل العظيم في اول أمره صياداً ومكتشفاً ومنقباً في المنطقة الشماليـة الكندية، ولما أتلف فيلمه الاول اقنع تاجر الفراء الفرنسي ريفيـون بتمويل فيلم جديد حققه في حوض نهر الهدسون ١٩٢٠–١٩٢١ .

نانوك الاسكيمو

إن نانوك اسم رجل من الاسكيمو عرض فلاهرتي قصة حياته اليومية ، فلم يكتف بالتقاط بعض المظاهر الغريبة أو الفولكلورية مـــن الحياة البدائية كاللباس والرقص والحفلات بل جعل المصورة تشارك القـــوم في وجبات طعـــامهم وصيدهم البري والمائي وبنائهم الاكواخ الثلجيـة *Igloos* ، والخلاصة فانها تشارك بجميع مظـاهر حياة نانوك وأسرته، وهكذا أصبح رجل مغمور غريب بطل ملحمة حقيقيـة واضطر فلاهرتي لكي يعيد تكوين الحياة على حقيقتهـــا إلى إعداد نصّ سينمائي حقيقي والى الطلب من نانوك وزوجته نيلا وأولادهمـــا أن يصبحوا ممثلين متطوعين . إن هـــذا الاخراج الوثائقي يتعارض وطريقة دزيكا فيرتوف أي طريقة السينما — العين (مجهر الزمن ومرصده) وهي العدسة الشيئية[1] التي يجدر بالانسان ان يجهل وجودها .

وبدا فلاهرتي في هذا الفيلم الاول مثل جان جاك روسو السينما ، فان بطله نانوك رجل متوحش طيب لم تمسه الحضارة ولم تفسده ، وبما أنه لم تكن له علاقة معهـا فليس له عدو سوى ما يبدو من عـداء الطبيعة ، وبالرغم مـن أن هـذا القطين[2] كان طوباوياً الى حد ما فان هذا لم يحل دون كونه حياً وحاضراً في الاذهان ، وكان لفلاهرتي موهبة كبرى في التصوير الفوتوغرافي إذ استطاع أن يزاول ميوله في التركيب على مخزون من الافلام الخام أطول بعشر مرات من الفيلم

(١) اي العدسة المقابلة للشيء المراد تصويره .

(٢) *Indigène*

النهائي، وبلغ الفيلم حداً من النجاح حتى أن في كثير من البلدان صار الناس يطلقون كلمتي أسكيمو ونانوك على قطع الشوكولاته المجمدة التي تباع في دور السينما أثناء فترات الاستراحة .

وسمحت برامونت لفلاهرتي بقضاء سنتين في جزر المحيط الهادىء السعيدة ليحقق فيلم « موانا » فحلت بذلك الحياة المنسجمة الهنيئة المرحة التي تحياهـا قبائل الماوري وسط طبيعة تمنح أهلها ، دون أن يعملوا ، خصباً أزلياً ، محلّ حياة التقشف في المناطق القطبية ، فإن قطاف جوز الهند ، وعادات سرطانات النخيل ، والاعياد الكبرى ، والرقصات الطقوسية ، وإعداد وجبات الطعام الجماعية وسط حفرة محاطة باحجار ساخنة تلك هي المشاهد الرئيسية في فيـــلم كان الجزء الاكثر جاذبية فيه عملية الوشم الوحشية المعقدة . ووجد الجمهـــور الاميركي أن الفيلم تنقصه القيثارات والجاذب الجنسي . لقـد كان نجاح الفيـــلم التجاري تافهاً .

ولم يجد فلاهرتي بداً من المشاركة في فيلم ذي طابع روائي وهـو « الظلال الابيض » والعنوان مقتبس من رواية رديئة اقتنتها برامونت ، إلا ان فلاهرتي كان قد حرر النص السينمائي الاصلي .

وكان فيلم « موانا » أظهر المتوحشين الطيبين الذين يعيشون على هامش كل حضارة وسط سعادة غرامية ، اما فيلم « الظلال الابيض » فاراد إظهار انحطاط واستغلال صيادي اللؤلؤ الماوريين من قبل الحضارة البيضاء ، وعمـل فلاهرتي طوال سنة في تاهيتي بصحبة المحقق السينمائي فانديك ، ثم انسحب من المشروع امام متطلبات المنتج . إن « الظلال الابيض » هو الفيلم المصوّت الاول الذي استثمر في أوروبا حيث لقي فيها نجاحاً كبيراً ، وظل هذا الفيلم مؤثراً مذهلاً حتى في عديد من مشاهده هذا بالرغم من عامية النص السينمائي وتدخل الممثلين الاميركان .

وتشارك فلاهرتي ومورنو لتصوير القسم الأخير من الثلاثية الماورية «المحرّم »

١٩٣١ ، وكان فلاهرتي كتب النص السينمائي ، ولكنه عدل اثنــاء تحقيق الفيلم الذي دام سنة ونصف السنة . ويدور الموضوع حول صراع أهل البلاد مع التطير ونظام الطبقات: ذلك ان أحد الفتيان الذي أبعد عن خطيبته التي أصابها التحريم يلقى حتفه عند محاولته ملاقاتها ، وفي حل العقدة يسبح الفتى نحو القــارب الحامل خطيبته ، وعند مـا يمسك الحبل المعلق بالقارب يقطعه الكاهن فيغرق الفتى ، وعدّ هذا المشهد من أروع اللحظات السينمائية ، على ان هذا الفيلم يرجع ، قبل كل شيء ، الى سينما الاخراج ، وقــد تم ذلك بممثلين غير محترفين ، وإلى فريدريك مورنو الذي انهى الفيلم وحده .

فلاهرتي والفيلم الوثائقي

ذهب فلاهرتي ، بعد أن فارق مورنو لمخالفته مفهومه السينمائي ، إلى ايكوسيا لتحقيق فيلم « رجل آران » (الذي سندرسه فيما بعــد مع المدرسة الوثائقية الانكليزية) ثم عاد الى الولايات المتحدة قبل الحرب العالمية الثانية بقليل ، وعالج موضوع تشكل الصحارى في المناطق التي كانت في الغابر خصبة ، فكان حصيلة ذلك فيلم « الارض » ١٩٣٩ – ١٩٤١ . ولما تم فيلمه اثناء الحرب اعتبر منهكاً جداً لاعصاب النظارة فمنع عرضه إلا في المكتبات السينمائية . إن فلاهرتي رسم لوحة مأساوية لاميركا بائسة ، ويذكرنا محضره المؤثر بفيلم « أرض بـلا خبز » .

ولم يحلل فلاهرتي إلا قليلاً ، اسباب المأساة التي شاهدها ، ولكن اضطرابه العنيف وصدقه جعلا من « الارض » أثراً فذاً صنعه هــذا السينمائي الوثائقي الكبير ، هذا بالاضافة الى فيلم « نانوك » . ومهما كان فلاهرتي عظيماً فانــه لم يستقطب لوحده الفيلم الوثائقي الاميركي ١٩٢٠ و ١٩٤٠ ، ولكي يتحقق فيلم « الهجرة الجماعية » ١٩٢٣ عاش سينمائيان شابان : مريان كوبر وارنست سيدساك شهــوراً عديدة مع القبائل الرحل ، فقد جابا في الجنوب الغربي من ايران مئات الكيلومترات صحبة قبيلة بختياري فقطع ألوف من الرجــال والنساء والاطفال مناطق متوحشة قاحلة سعياً وراء الكلأ لمواشيهم الهائلة ؛ إن اجتياز

نهر فوق قربة منفوخة ، وتسلق الناس والمواشي الجبال المتجمدة لها من الاعمال الملحمية الحقيقية .

ويحتوي فيلم « شانك » ١٩٢٦ عن غابات سيام ، مشاهد جميلة ولا سيما مشهد تقويض قطعان الفيلة احدى القرى ، وقد أبدى المحققان السينمائيان بعض التنازلات للروائية مما قادهما الى إحلال الحيل السينمائية في الممثل محل التجرد الوثائقي . إن فيلمهما « كنغ كونغ » ١٩٢٣ قصة هذيانية وجذابة لغوريللا عملاق ينشر الارهاب في نيويوك ويتسلق ناطحات السحاب ، ويسجل هذا الفيلم « العلمي الخيالي » الرائع تأريخاً تقنياً لاستعمال حيل سينمائية جديدة قائمة على الشفافية[1]. ثم تلاقى هذان المحققان السينمائيان بفيلم «آخر أيام بومبيي» ١٩٣٥ مع أسوأ التقاليد السينمائية الايطالية .

وأبدعت هوليوود حوالي سنة ١٩٣٥ أسلوباً وثائقياً جديداً بفيلم « سير الزمن » وكان منتج هذا الملحق المصوّر من مجلة « تايم » الاسبوعية هو لويس دي روشمونت ، واستخدمت هذه المجلة ، إلى جانب المسلسل «الجريمة خاسرة» وثائق المحفوظات والتحقيقات الصحفية الخاصة ، كما أعادت تمثيل بعض الحوادث أو الجرائم سواء بواسطة أبطالها بالذات أو بممثلين في الممثل ، وقد أعطت هذه الصيغة المشتقة من التحقيق الصحفي نتائج ممتازة أدت الى استعمالها اثناء الحرب في الدعاوة وتكوين الجنود المستنفرين نفسياً .

إن رائعة هذا النوع من الافلام هو المسلسل « لماذا نحارب » الذي أشرف عليه من عل فرانك كابرا ؛ ففي القسم الاول « توطئة للحرب » وهو الذي اشرف المحقق على ادارته بنفسه ، انتخبت من المحفوظات صور رائعة لهتلر وموسوليني وجنودهما ، وعوّض عن نقص أفلام الوقائع الحالية في المكتبات السينمائية بمشاهد أعيد تكوينها تبعاً لطريقة فيلم « سير الزمن » فأدى هذا التركيب الخالي من كل عيب الى نجاح رائع . وغلب في المسلسل ذاته على « معركة

(١) *Transparence*

روسيا » و « معركة انكلترا »طابع الهزة العاطفية الصادقة، وفي « فرق تسُد» تعليل غث للهزيمة الفرنسية .

ويجدر ، ضمن النجاحات الوثائقية الاميركية الأخرى ، ذكر عدة أفلام ملوّنة صورت خلال عمليات الانزال في المحيط الهادىء مثل « المجد الحقيقي » لكارسون كانن بمساعدة الانكليزي كارول ريد ، و « ممفيس الجميلة » لويليام ويلر وهو عرض لحياة الطيارين الذين كانوا يغيرون على ألمانيا .

كانت **مدرسة نيويورك** أقل شهرة من مدرسة لندن لأن الصناعة فتت في عضدها ، على أنه تجمعت حول بولستراند مجموعة « فيلم الحدود » *Frontier Film* التي تجاوزت بمراحل المدرسة البريطانية بكمال انتاجها وجرأة أفلامها الناجحة ، ويجدر ، في جملة تحقيقاتها ذكر : « مانها تان » لبول ستراند وشارل شيلر ، والفيلم الذي خصصه لويس جاكوب عن « أكواخ نيويورك»و « المدينة » لرالف ستينر سيرلان وويلارد فان ديك ، ولا سيا الفيلمان البديعان جداً«النهر » و « المحراث الذي خرب السهول » لبار لورنتز ، ويدور موضوعه حول الكارثة الهائلة البطيئة التي حولت منتصف الولايات المتحدة الى صحراء رملية .

وانتجت جماعة « فيلم الحدود » سنة ١٩٤١ فيلماً مدهشاً عنوانه « الارض الاصيلة » لبول ستراند وليو هورويتز وهو اتهام موجه إلى طريقة الشنق الجماهيرية ، وجمعية *Ku - Klux - Klan* الارهابية ، والمنظمات الفاشستية الأميركية ، والاستفزازات الموجهة ضد النقابات . وقرن ، في هذه الافلام ، السخاء مع التكامل التقني الذي فاق الاعمال الرائعة (المعاصرة على وجه الدقة) التي شهدناها في فيلم « المواطن كانْ » ، ولن ننسى ، على وجه الخصوص ، مشهد مطاردة لاهثة لرجل منذر بالقتل .

القضايا العرقية

وحقق ، فيما بعد ، هربرت كلين الذي كونته مدرسة « فيلم الحدود »فيلماً مؤثراً في المكسيك بصحبة الروائي شتاينبك عنوانه « القرية المنسية » وعندما انتهت الحرب كان ليو هورويتز قد

أطلق صرخة جزعة مغزاهـــا : أمن الممكن أن يخلف الحرب ضد اللاتسامح والعرقية تجديد لنزعة اللاتسامح والعرقية ؟ هذا وظل عالقاً بالاذهان ذلك المشهد الرمزي (مؤثر خاص) حيث ينتصب سالماً من بين الخرائب والتراب بناء محاط بالصلبان المعقوفة .

وكان فيلم « مطاردة الساحرات » بداية بعثرة المدرسة الوثائقية النيويوركية التي نحن مدينون لهـــا سنة ١٩٤٨ بفيلم *The Quiet One* حيث وصف فيه سيدني ميرس بلهجة مؤثرة أحياء هارلم العرقية . إنّ الحالة النفسانية التي يعانيها صبي أسود لهي في نظره سبب اكثر منها غاية .

وفي هذه الظروف الصعبة استطـــاع ثلاثة من المطرودين من هوليوود وهم بيبرمان ، وجاريكو ، وميكائيل ويلسون ، أن يديروا ، وينتجوا ، ويكتبوا « ملح الارض » الذي يرتبط ببساطته النبيلة بالكلاسيكية الاميركية المجسدة في احسن انتاج غريفث او توماس إنس ، ويرتبط ايضاً بمدرسة نيويورك .

ويقص هذا الانتاج الحر ، الذي حقق بفضل مساعدة احدى النقابات ، قصة إضراب دام خمسة عشر شهراً شب في سيلفر سيتي ضـــد شركات التوتيـــاء الاحتكارية . وجسدت البطلة روزورا رفولتاس ، بملامحها الشبه هندية ، احسن التقاليد الاميركية (كالمعارك العمالية والنضال من اجـــل مساواة الأعراق والاجناس) ، ويكفي هـذا الأثر للدلالة على انه اذا كان الناس قد يئسوا ، في بعض الاحيان ، من هوليوود فليس ثمة موجب لفقدان الأمل من السينما الأميركية .

*

وتميز عام ١٩٣٩ بنجاح تجاري ضخم لفيلم « ذهب مع الريح » وهو اقتباس سينمائي للرواية المذكـورة الواسعة الانتشار . ان هـذا الفيـــلم الذي يقص حـرب الانفصـــال من زاوية نظرة الجنوبيـــين ، وقـد أشرف على هذا الفيـــلم الملون الباذخ المنتج سلزنـــيك اكثر من رائد المهنـــة السينمائية فيكتور فلمنك ، مسبباً المجـــد لممثليه كلارك كابـــل ، فيفيان

لي ، اوليفيا دي هافيلاند . واظهرت احسن مشاهده فظائـــع الحرب وتخريباتها .

غداة اجتماعـــات مونيخ ظن ملايين من الاميركـان انهم في حالة حرب مع سكان كوكب المريخ بسبب غلطة إذاعية مبتكرة جداً ، وكانت هذه سبب شهرة صاحبها اورسون ويلس الذي جلب منذ طفولته ، بذكائه المبكر انظار علماء النفس ، وذلك قبل ان يدير ، وهو في سن العشرين مسرح *Mercury* . واقترحت شركة *R.K.O.* على هـذا الرجل النابغـــة عقداً راضية بأن تترك له سلطات استثنائية كمنتج ومدير . ولما وصل هـذا النابغة الى هوليوود صاح أمام الممثل « ستوديو » الذي وضع تحت تصرفه : « تلك هي اجمل لعبـة الية يمكن تقديمها لطفل» . وأثار الاعلان عن فيلمه الأول «المواطن كان» فضيحة . فقد حاول ويليام راندولف هرست المليونير ، وصاحب مائة صحيفة وعـدة شركات ، أن يمنع عرض الفيلم مدعياً بأن البطل صورة هزلية عنه . وأفـادت هذه الحملة في الدعاوة للفيلم .

وكان اورسن ويلس ، وهو مبتدىء في الخامسة والعشرين من العمر ، قد اتخذ موضوعاً صورة مغلفة لعميد الصحافة ويليام راندولف هرست ، ولكن المؤلف المتأثر بالقضية الأدبية وبانجازاته الاذاعيـــة فكك تتابع القصة الزمني ، موكلاً سردهـــا الى عدة شهود ، وكان المخرج ، في الوقت ذاتـــه قد كدس التجديدات التقنية كالتصوير المضيء المعتم ، والتزيينات المسقوفة والاستعـــمال المنظم للمجال الغوري ، والتصوير المتجاوز الحدود ، والتحريات الصوتية . . . الخ . وقد استفادت هذه المؤثرات في خالفيها طرقاً ووسائل قديـــة مستمدة مـن الكلاسيكيين واحسن تمثلها .

إن هذه الابحاث المتشعبة ذات التأثير الدائم قد مزج بينها رجل ذو مزاج اقل ثقافة ولكنه لا يقـل قدرة عن آبل كانس حوالي سنة ١٩٢٠ . وان اورسن ويلس بحسه التشكيلي الصاخب ، وجرأته الصريحـة ، وشخصيته

الكبيرة في الأداء ، واسلوبه المصبوغ بالانطباعية ، كل هذا قد افاده في اظهـار فيلم « المواطن كان » تحت عدة وجوه منذ حرب كوبا حتى ١٩٤٠ . لقد كان هذا المواطن اانانياً ابديا اكثر منه زعيما في عالم الصحافة . ومد نفسيته ، بالرغم من التواءات القصة المتعددة ، خطية وابتدائية ، ويقع لهذا البطل الوهمي ان اينقطع عن العالم الخارجي ،كما هو شأن« كان» ، وان يهجر في اواخر حياته وسط فراغ باطل مصوّت الى قصر كسانادو وهو ذلك القصر المزدحم بالقطع الاثرية . وبقيت احيانا قضية حصر الصحافة المفسدة في الخلفية . وشرع اورسن ويلس الفائر بعد ذلك بقيم « بهاء أسرة أمبرسن »وكانت شخصيته الرئيسية ايضا رجلاً أانانيا ، ولكنه منحط ، متردد ومغلوب على امره . ويتناقض ، في هـذه الرواية المقتبسة،انحطاط الارستقراطية الزراعية مع صعود بورجوازية صناعية جديدة . وقد بتر المنتجون الفيلم،وكان اسلوبه ، المسرف باستعمال الاضاءة والتعتيم النفسي او الفوتوغرافي ، اكثر إعداداً من التصوير في فيلـم « المواطن كان » . وأعطت بعض المقاطع ، مثل ذلـــك الذي تعترف فيه العمة العجوز (آنيس مورهيد) بصورة هيسترية بافلاسها،صدى مفجعاً شبه بلزاكي . لقدكان الفيلم رائعاً ولكنه بطيء قليلاً ، ووافق فشله التجاري مـــع فشل فيلم « المواطن كان » سواء في لمقاطعات الاميركية او الخارج . [1]

(١) ينتهي هنا عمل الدكتور ابراهيم الكيلاني .وقد ارتأت الدار ، لاسباب يدركها المترجم، ان تعهد الى الاستاذ فايز كم نقش بمواصلة العمل . الناشر

الفصل الخامس عشر

الواقعية الشعرية الفرنسية

١٩٣٠ – ١٩٤٥

في العام ١٩٣٠ ، كانت فرنسا كلها تغني «عندي ترتيبي *J'ai ma Gombine* » لازمة « ملك الطفيليين » العامية الجذابة ، شريط رنيه بوجول وبيير كولومبييه السينمائي مع جورج ميلتن . وكان الوزراء ينقحون هذه اللازمة على شكل أمجد : ستعرف فرنسا كيف تتخلص من الازمة والبطالة بفضل حكمتها .

وكانت السينما تشارك في التفاؤل الرسمي : ضاعفت السينما الناطقة عدد افلامها الذي ارتفع الى مائة وخمسين فيلماً . وهيمن « باتيه – ناتان » و« غومون فرانكو فيلم اوبير » على السوق . لكن بعض المستقلين الذين واتاهم الحظ ، جمعوا الملايين .

واقامت امريكا في باريس : اخذت بارامونت تصنع افلاماً مترجمة الى لغات عديدة : اسبانية والمانية وايطالية الخ .. لتمون اوروبا كلها .

لكن اساليبها الصناعية اعطت نتائج فنية ومالية رديئة فاستدعت بارامونت المستقبحة في اوروبا كلها ، فنبيها الى هوليود . لكنها كانت فرحة كاذبة : لقد

حلّ وابل من الافلام المشفّعة[1] محل الترجمات الفرنسية .

كانت جموع العاطلين المهلهلين تجوب شوارع باريس : فالازمة ما تزال قائمة. لذا فقد صُفيت الغومون فرانكو فيلم اوبير بعد تصفية باتيه .

ولم يرافق تضخم الانتاج تحسين في النوعية . لذلك بدت السينما الفرنسية في نظر الجمهور الكبير وكأنها مقتصرة على رنيه كلير وحده .

في فيلم « المليون » ١٩٣١ ، كان الحافز « الدرامي » مشابها لذاك الذي في « قبعة القش الايطالية » . كان البطل الذي انطلق يتأثر بطاقة يا نصيب رابحة، مطارداً من قبل اصدقاء خرقاء او سيئي النية ومن جماعة المُيّار : اللحـــام وبائعة اللبن والخباز .

اشتُريت الستره التي اخفيت فيها البطاقة من قبل مغنٍ صادح ، فتوالت المطاردة في الاوبرا . وبعــــد تناوب في الامكنة والمواقع داخل الدخائـــل « الكواليس » مصحوب بصفعات واغماء نساء بدينـــات واخطاء في تحديد الشخص المطلوب ، ولصوص مسلحين مضحكين ، تنتقـل الحركة الى المسرح حيث تتسم بوقفة تُنشَد خلالها اغنية عاطفية مؤثرة : نحن لوحدنا ، بينما يجابه كلير بسخرية المسرح بالسينما . ثم تستأنف الحركة ، فتصبـح المعركة معتركـاً يستدعي فيه صخب مباراة « ركبي » على شكل موسيقى طباق مرّن ، ويعثر على البطاقة فتنتهي الحركة المتفككة ، بضرب من الرقص .

وكان شريط « لنا الحرية » ١٩٣٢ اكثر تصنعاً ، يعرض رنيه كلير فيه ، هاربا اصبح مليونيراً من تجارة الحواكي ، يساور مشكلات ضخمة في مواربات

---

١ ـ اصل الكلمة « *Doubler* » ، دخلت لغتنا معربة حتى اصبح الوسط الفني لا يسترشد بسواها . فهذا شريط « مدبلج » وهذه عملية « دوبلاج » الخ .. لكن « التشفيـع » في اللغـــة العربية ـ من شفع ـ تفي بالغرض تماماً وهي مرادفة قوية للكلمة الفرنسية الاساسية .

المترجم ف.ك.

هزلية : تصويب الانتاج ، استعمال الآلات والعمل المتسلسل الذي يقابله بعمل السجون . كانت الاجزاء التي تجنح الى العمق متقادمة لكنها لم تنف الفتنة والطلاوة . فزخارف[1] « ميرسن »وتزييناته والمناظر الخارجية المصورة تصويراً واضحاً من قبل بيرينال ، ونسق التقطيع وموسيقى « اوريك » الجميلة ،اعطت قيمة تشكيلية وغنائية .

عاد كلير الى مواضيعه المألوفة مع « الرابع عشر من تموز » : حفلة راقصة على الحان المزمار ، الضاحية ، الاغاني الشعبية ، السخرية الباريسية والمشاجرات الخالية من السوء . لقد اشتط الشريط اذ لم ينحصر في حدود عنوانه .

« المليارديرالاخير » تناول كذلك مشاكل كبرى : التضخم ، الازمة الاقتصادية ، الدكتاتورية ، ففي الوقت الذي كانوا يلقون بالبن الى البحر ، كان اغراق قبعات القش لوقف فائض الانتاج صورة هزلية جديرة بـ : شابلن .

نجمت عن الشريط خسارة تجارية باهظة فقبل رنيه كلير عروض الكسندر كوردا واستقر في انجلترا ، حيث دام غيابه اثنتي عشرة سنة .

ان سنة ارتحال رنيه كلير هي سنة موت جان فيغو . لقد عرفت السنوات الخمس الاولى للسينما الفرنسية الناطقة التي سيطرت فيها هاتان الشخصيتان ، بعض النجاحات المتفرقة ، كشريط « جان دولالون » الذي صور فيه جان شو بكثيرمن الذوق تحفة مارسيل آشار،أو ليز الصغيرة لجان غريميون الذي استقبحه الجمهور رغم مزاياه .

وكاد ذلك ان يكون مصير « الكلبة » . لقد اقتبس جان رينوار في هذا الشريط قصة كاتب هزلي ، لافوشارديير ، لكنها كانت قصة واقعية كئيبة : امين صندوق ، ضحية فتاة وعشيقها ، يصبح سارقاً ثم قاتلاً . ونجاح « الملاك الازرق » لم يكن غريباً عن اختيار هذا الموضوع . لكن ميشيل سيمون تفوق

---

١ ـ ديكور .

فيه على جانينغز تفوقاً كبيراً. لقد بلغ رينوار باخراجه وبالوصف الدقيق لبعض الصور الأصلية فيه مستوى الادب الطبيعي .

انتفع المنتج انتفاعاً كبيراً بالكلام وخلق جواً رائعاً مرنـاً من السلم الموسيقية المنفرة التي كانت تعزف على آلات بيان متواضعة او مـن اغنيـة الشوارع التي تروي اغتيال « الكلبة » .

واعجب النقاد . لكن النجاح المالي كان سيئاً فاضطر رينوار الى الاقتصار على اشغال تجارية كـ : « شوتار وشركاه » اما « ليلة المفرق » لسيمونون ، فقد خلقت جواً مطيراً اخاذاً وكادت « مدام بوفاري » ان تكون اقتباساً كاملا لفلوبير لو لم تكن مجتزأة .

في دعابة « بودو المنقذ من الغرق » الفوضوية *Boudu sauvé des Eaux* ، ترك المنتج الحبل على الغارب لشراسة ميشيل سيمون المفرطة . لكن أياً من أفلامه لم يحقق نجاحاً تجاريا .

كان قليل من الاخلاص وبعض وجوه الاطفال أو سير الحياة اليومية كافية في قحط هذه السنوات من السينما الفرنسية لانتزاع الاعجاب بالطرفة الرائعة ! ولكن يجب ان نتذكر شريـــط « زغبر الجزره *Poil de Carotte* » المؤثر لدوفيفييه و ماترنيل الحنون لبينوا ليفي وماري ايبستن ، احـد افضل أشرطة ذلك العصر ، أو « شباب » للاكومب ، الواقعي المباشر وان كان فــاجعة كئيبة .

حصل شريط : « بصدد نيس *A propos de Nice* » في نهـاية الفترة الطليعية على قدرة مفجّرة تقريبـاً . لم يأت هذا الشريط الوثائقي الاجتماعي بمجرد وصف حالة راهنة ، بل جاء هجاء لاذعاً شرساً ، يقابل التفرغ المخجل لذوي الدخل ، كبارهم وصغارهم ، المتناعسين تحت الشمس وغرابات « الموضة » وجنون عربات « الكرنفال » ، برثاث جحور نيس القديمة .

في « صفر بالسلوك » ، اودع جان فيغو ذكريات طفولة صعبة . كان طفلاً حزيناً صغيراً في مدرسة داخلية كئيبة وهو في الثانية عشرة من العمر . وكان ابوه ، الفوضوي « آلميرايدا » ، قد اجهز عليه خنقاً في زنزانة قبل وقت قليل من قبل الشرطة ، حيث كان موقوفاً بتهمة « دسائس انهزامية » . وهذه الطفولة المفجعة تفسر مرارة « صفر بالسلوك » . ان موضوع الشريط ينسخ تقريباً اغنية الطلبة : كل الكتب الى النار والمعلمين في وسطها ... انه نداء لانتصار الاطفال على اليافعين . لكنه على الأخص ، احلام طفل مضطهد وذكرياته الكريهة تقريباً . لقد ظهر السمو فيه بمنزلة نادرة في تمرد المهجع وحركات التلاميذ البطيئة في اقمصتهم البيضاء .

في « اتلانت » ، تشعر زوجة احد النوتيين بالسأم على ظهر زورق شراعي برفقة بحار نصف مجنون ، فتغادر السفينة الصغيرة الى باريس ثم يلتقي الزوجان ويتصالحان .

ان بعض الحلقات مشحونة بالمغالاة: « كالبرنامج » في حفلة راقصة على الحان المزمار للمهرج مارغاريتي ، ولقطات ميشيل سيمون في كوخ حقير « سوريالي » مع دمى متحركة وايدٍ مبتورة . لكن عظات النوتي الذي يرى وجه زوجته المختفية في ماء القناة كانت تحليقاً شاعرياً جميلاً جداً .

يصف فيغو الواقع دون تصنع : شطآن القناة التي يجوبها عرس مؤثر ومضحك ، ومنظر الضاحية الحزينة ، والحياة على ظهر القارب ، ودكان الحواكي في الضواحي .

توفي فيغو ، رمبو[1] السينما هذا ، في التاسعة والعشرين مخلفاً بشائر منجزات

---

١ - يقصد المؤلف تشبيه فيغو بالشاعر الفرنسي « آرثور رمبو » ١٨٥٤ - ١٨٩١ ، الذي كان احد المقدمين للشعر الرمزي في « الزورق السكران » و « موسم في جهنم » الخ ...
المترجم

كانت ستتفوق على اعمال كبار معاصريه .

*

عندمـــا خبا فيغو ، كانت الازمة الاقتصادية للسينما الفرنسية خطيرة . اعقبت الاحتكارات الفرنسية والتشكيلات الدولية ، مجموعة حرفيين عادمة الامانة والسعة المـــالية ، باذونها المالية المفتقرة للرصيد وافلاساتهـــا بل واحتيالاتها ايضاً .

من حيث الوقائع ، كان لعهد هذه « الحشرات المجنحة » من المحذور اقل مما لتلك الجثث الحية وأعني تلك الشركات الكبرى العفنـة . وكما كتب الدكتور روجيه « مانفيل » : « لحسن الحظ ان افـــلاس الشركات الرئيسية الكبرى حوالي العام ١٩٣٥ ، أعطى المنتجين والمخرجين المستقلين فرصة تحقيق أشرطـة كانت اساس المدرسة الفرنسية العتيدة التي يمكن ان نطلق عليهـا اسم المدرسة الشاعرية الواقعية ،رغم قلة عدد تلك الاشرطة نسبياً (فيلم، ١٩٤٥). فالواقعية الشاعرية كانت ولا شك الرباط المشترك ، رغم افتقـارها الى بعض الوضوح ، الذي جمع في اعوام ١٩٣٠ -١٩٤٥ بين كلير وفيغو ورينوار «وكارني» وبيكر وفيدر.

لقد أدار هذا المنتج القديم فور عودته من هوليود « اللعبة الكبرى » . ذلك ان نصوص سباك « سيناريو » قدم عليها العهد : فجنود الفرقة الاجنبية وغرامياتهم ومشاجراتهم اصبحت من توابع المآسي الموسيقية المؤثرة « ميلودرام » . لكن تنسيق الحوادث القـائم على استكشاف خاطىء افاد بصورة خاصة في وصف واقع حيـــاة المستعمرات : بائعو الخمور ، الافسنتين ، اوراق اللعب الدهنية ، الحرارة ، الذباب ، البوهيمية ، المغامرة الرخيصة ، التوحش .

كان « بانسيون ميموزا » عملاً كاملاً يصف بعض الطبقات الاجتماعيـة التي تعيش على القمار : ردفاء موائد مونت كارلو و « الوسط » الباريسي . لكنه

يصف كذلك « فيدر [1] » عصرية (فرنسوز روزاي) وغرامها لابنها بالتبني (بول برنار) . لقد وُصفت كل النماذج الاجتماعيـــة ووُضعت بدقة كاملة في امكنتها ، دقة تنطبق كذلك على زينة الأستار وعلى شخصيات المأساة : نزل عائلي للمقامرين ، قاعة « الكازينو » الكبرى ، مدرسة الردفاء ، حانة مشبوهة في الضاحية . ينتهي الشريط نهاية سيئة : فالأموال التي اكتسبت من « الروليت » لانقاذ انسان ضال لم تمنع انتحاره .

كان فيدر يفضل « نزاع بين عمال وارباب عمل » على موالفي « نزل ميموز العائلي » . لكن كل الابواب كانت توصد في وجهه عندما كان يثير مثل هـذه المشروعات حتى استحال آخر الأمر الى مجرد مأساة موسيقية « ميلودرام » في وسط مضحك ولكن رديء .

دانت الواقعية الشاعرية التي تدعمت حينذاك ، ببعض الشيء لأحد رجال المسرح : مارسيل بانيول . لقد رأى هذا الكاتب الناجح في السينما الناطقة وسيلة « تعلّب المسرح » لتقدمه الى الجمهور الكبير . استقبل النقاد « ماريوس وفاني » بوجوم ، وانهالوا على مؤلفهما بلوم أعنف مما وجهوه الى منتجيهما : الكسندر كوردا عن « ماريوس » ومارك ألـّيغريه *Allegret* عن « فاني » .

واذ امتنع بانيول عن « تعليب » قصص : اوجييه [2] أو لابيش [3] ، فقد أدار بنفسه افلاماً كتب موضوعها للشاشة . ولئن جاء « قيصر » رديئاً ، فان

---

١ ـ فيدر ، زوجة *Thésée* وبنت مينوس وباسيفاي ، صارحت هيبوليت ، ابن زوجها بغرامها المحرم له فصدها عنه ، فوشت به الى زوجها (ابيه) متهمة اياه بمحاولة النيل منها ، فدفعه هذا الى غضب نيبتون يفعل به ما يشاء . هذه الاسطورة الميثولوجية اوحت الى راسين بتحفته الرائعـة ذات الخمسة فصول ١٦٧٧ باسم فيدر *Phèdre*. والكاتب هنا يقصد التشبيه فحسب . المترجم ف. ك.

٢ و ٣ ـ يقصد القصص المأخوذة عن الكاتبين الفرنسيين الشهيرين : اميل اوجييه ١٨٢٠ ـ ١٨٨٩ وأوجين لابيش ١٨١٥ ـ ١٨٨٨ .

« ميرلوس » حاز بعض الصدى ، بينما خرج « جوفري » عن الحكاية النظمية القروية وتجاوز التصويرية والشراسة باحكام اشارات الطبائع .وفي « أنجيل »ظل بانيول يستخف بالتقنية .لكن هذه الثغرة تعوضت بكتابة الحوار الجميل واحكام لهجته وصحة المناظر (الطبيعية في معظم الاحيان) وانسانية السمات والادارة المثلى لممثلين ممتازين : ديلمون ، اوران ديمازي ، وخصوصاً فرنانديل ، ذلك الممثل الهزلي الكبير الذي غالباً ما نزل به المنتجون الفرنسيون الى مستوى التهريج .

كان « آنجيل » يأذن بارتجاءات كبيرة أساء بانيول ايفاءها ما تقتضيه . لقد همج كثيراً من الاعمال الرديئة في بعض افلام تستحق عناية اكثر. كان « الرجيع *Regain* » (١٩٣٧) ، وهو اقتباس رواية ل : جيونو ، نبوءة « للرجوع الى الارض » ، و « امرأة الخباز » ، وهو شريط خشن ومستعذب ، قريباً من مستوى الدعابة الساخرة .

في العام ١٩٤٠ ، كان لشريطه « ابنة حافر الآبار » مغزى خطاب المارشال بيتان الذي التمس فيه الصلح ، وهو خطاب استبدل عام ١٩٤٥ في استثمار مجدٍ في نيويورك ، بنداء للجنرال ديغول .

دلل بانيول ، رغم اخطائه وحدوده ، على انه من الممكن بلوغ الدرجة الدولية بلوغاً افضل بالبقاء ضمن الحدود الوطنية .

وكان ان أدار جان رينوار لحساب هذا الكاتب المنتج « توني » بجربة لم يتمتع بها من قبل : جريمة عاطفية ونصف خطأ قضائي يؤديان الى مقتل عامل اجنبي من قبل قروي حقود . لقد اعيد بناء هذه القصة البسيطة المأخوذة من الاخبار القضائية وفقاً لأقوال الشهود . بفضل ذلك ، تصدى رينوار للوسط العمالي شبه المجهول من « السينما » الامريكية والفرنسية ، غن طريق احدى مشاكله المحتدمة ، مشكلة اليد العاملة المستوطنة . لقد وجد رينوار ، بتطبيقه وسائل بانيول الفطرية على طبقة اجتماعية محدودة تحديداً صارماً — ووسائل

السينما الروسية شديدة الاطلاع ـ ، تلك العظمة الرصينة واللهجة البسيطة اللتين كانت تفتقر اليهما محاولاته السابقة : « نانا » و « الكلبة » . جاء « توني » واقعياً حقاً . فالجريمة فيه كانت مجرد حادثة وليست نهاية . اما المهم ، فكان وصف المجتمع بصدق وكذلك بكمال مطاوع ينحدر مباشرة من رينوار الأب .

وعلى الرغم من نجاحه التجاري الرديء ، فان « توني » كان شريطاً رئيسياً ومنعطفاً بالنسبة لكاتبه ولكل السينما الفرنسية . ولقد تمادى أثره بشكل غير مباشر في السينما الواقعية الايطالية الحديثة ..

لم يكن العام ١٩٣٥ تاريخ هـذين الشريطين فحسب . فالبلاد التي كانت مسترخية من الازدهار ثم خائرة بسبب الازمة ، استيقظت بفعل صدمة شباط ١٩٣٤ . لقد احتدت فورتها ثم اجملت . وجرف تيار شعبي كبير عدداً من المفكرين كما نفذت صيحات أمل ـ عولجت بازدراء « الشعارات الدعائية » ـ الى حظائر » المماثل » العازلة للصوت .

و « جريمة السيد لانج » لجان رينوار و « الفرقـة الجميلة » لدوفيفييه ، جاءا شريطين مصداقين للاعوام ١٩٣٥ ـ ١٩٣٦ ، الاعوام المتغلبة المتفائلة . فقد اصبحت السينما الفرنسية اخيراً على مستوى عصرها . يصف « جريمـة السيد لانج » على النص الذي وضعه بريفير ورينوار ، ضاحية باريسية ومشغلاً لغسالة ثياب ومطبعة صغيرة وكاتباً معوزاً وزوجاً من البوابين .. يريد رجل اعمـال عديم الاستقامة ان يخدع كل هؤلاء الاشخاص سليمي الطوية الذين يشكلون تعاونية ويفوزون بالغلبة . والجريمة رمزية على الاخص ، باعتبار ان الجوهر هو الاتحاد والنضال . ولقد عوضت الرقة والفتنة واللطف وحدة الذهن وكثير من الفكاهة عن بعض النقائص الفنية .

أراد رينوار بعـد « السيد لانج » ان يحقق بكل ما اوتي من قوة ، نصاً جديداً لشارل سباك : « الفرقة الجميلة » . لكن دوفيفييه الذي كان قـد اشترى هذا الموضوع ، اداره وجعل منه واحداً من خيرة افلامه . كان جوليان دوفيفييه

قد بدأ حرفته عام ١٩١٩ بشريط رعاة بقر صوره في كورّيز اسمه : (هاسلداما او ثمن الدم » ثم تبع ذلك بفيض من الانتاج التجاري : روايات هنري بوردو ، وهي فواجع موسيقية رديئة .

أعطته السينما الناطقة وسائل جديدة . رافق نجاح شريطه « زغب الجزرة» نجاحات اخرى : (دافيد غولدر » السمج البارع ، وروايات بوليسية بارعة : « خمسة اشراف ملاعين » و « رأس رجل » و « ماريا شابدولين » التافهة و « غولغوثا » الفخمة . الا ان « الباندير ا » تجاوز كل هذه الافلام . لقد التقى واضع نصوصه ، شارل سباك ، في رواية لماك اورلان ، بجنود الفرقة الاجنبية بمثل ما كانوا في نجاحه السابق ، « اللعبة الكبرى » . وتدور الوقائع بين الفرق التي يقودها الجنرال فرنكو في مراكش الاسبانية . كان الاخراج بارعاً متيناً وخصوصاً في المشاجرات والمعارك التي تفوقت على الحوادث العاطفية .

في « الفرقة الجميلة » يقيم عدد من العاطلين ، بما ربحوه في « اليانصيب » ، مؤسسة تعاونية ، حانة في ضاحية باريسية . وقبل ان يبلغ جهدهم منتهاه ، يأتي دركي حان فينفي أحد الرجال ، وهو اجنبي مضطهد من حكومته . وقد فتحت هذه الثغرة ثغرات اخرى ففشل المشروع .

وكان دوفيفييه، على غرار رينوار،يضع عمالاً على المسرح ويجد ممثلين قادرين على التعبير عنهم : امثال إيوس وجان غابان وفانيل .. لكن المغزى – فشل المشروع – كان غامضاً .

ذلك لم يمنع « الفرقة الجميلة » رغم هذا التناقض من ان يكون له طابع شعبي حقيقي ، في كثير من المشاهد : اعجاب الباريسيين بالنباتات الحراجية المشمسة للحانة ، والاصدقاء المستلقون فوق القرميد لمنع العاصفة من الاطاحة بسقفهم ، وغضبة العاطلين الذين قُطعت عنهم الكهرباء وحوارهم المرير امام نشرة اعلانية تقول : زاولوا رياضات الشتاء ، واختزنوا الصحة . كانت « الفرقة الجميلة »

« كالسيد لانج » لوناً من المطالبة فاحتفظت بطابع العصر .

توضح عمل رينوار ، وهو اكثر منطقية من عمل دوفيفييه ، وكأنه لوحة تمثل فرنسا المعاصرة وذلك وفق خطة لعلها مسبقة وقريبة من « زولا » في كتابه : آل روغون [1] ـ ماكار .

« الاوساط الدنيا » الذي أخرجه بعد ان أدار « الحياة لنا » وهو شريط دعائي للحزب الشيوعي ، لم ينتظم ضمن هذا القياس العام فجاء عملاً قاصراً . لكن « الوهم الكبير » جاء شريطاً عظيماً . لقد أسهم واضع نصوصه ، شارل سباك ، اخو رجل السياسة البلجيكي ، في كل النجاحات الفرنسية الكبرى لما قبل الحرب ، وكان له على محققيها نفوذ كبير . استخدم في هذا الشريط ذكريات جان رينوار الذي سجن في معسكر اعتقال الضباط في المانيا « اوفلاغ » من العام ١٩١٦ الى ١٩١٨ .

كان « الوهم الكبير » من جهة وهم المحاربين الذين اعتقدوا ان حربهم ستكون الاخيرة وان الفة الجيوش ستبقى في السلم رغم الفوارق الاجتماعية . وكانت العبرة منه ان الطبقات تتفاهم متجاوزة نزاعات الامم : فالماركيز دو بوايلديو (فريني) اقرب الى الجونكر[2] فون روفنشتاين (اريك فون ستروهم) من الميكانيكي ماريشال (جان غابان) . وعلى العكس ، فان ماريشال ، سليل الوسط الشعبي ، رغم حاجز اللغة ، يتفاهم تفاهماً افضل مع فلاحة المانية (ديتا بارلو) من تفاهمه مع رفيقه في الهرب ، صاحب المصرف (داليو) .

استأنف رينوار في هذا الشريط الاسلوب المجرد الاخباري الصرف الذي

---

١ ـ اسم عائلة اطلقه اميل زولا على مجلداته العشرين التي صدرت تحت عنوان : «التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة في عصر الملكية الثانية » ، والتي يناقش فيها قوانين الوراثة . من أشهر هذه المؤلفات : نانا ، وجيرمينال ، والارض والحلم ، الخ ..، المترجم

٢ ـ لقب يعطى في المانيا للنبيل الشاب المنحدر من اب مالك اقطاع . المترجم

استعمله في « توني » دون ان يفقد مع ذلك المعنى المطاوع . لم ينس الشواغل الشكلية لكنه اخضعها دائماً للموضوع. ولكي يقيم شخصياته في وسطهم بشكل افضل ، ربطهم بأستار الطبيعية ، واستعمل في معظم الاحيان ، ابتداء من « مدام بوفاري » وحتى « قاعدة اللعب » اهدافاً استخدم بكل عمق مداها واعطى السطوح الاولى الوضاءة نفسها التي اعطاها للسطوح البعيدة . .

لكن رينوار يتعلق بمطابقة نماذجه الاجتماعية لاصولها اكثر من تعلقه بوضاءة سطوحه البعيدة . وعندما يجري الحديث عن المدرسة الفرنسية لما قبل ١٩٤٩ ، يجد المرء نفسه أميل الى دراسة مواضيعها منه الى دراسة تقنيتها . ولقد كان هذا التفوق سر نجاحها الدولي . يري شريط « الوهم الكبير » بصدق ، ميكانيكيا وصاحب مصرف وارستقراطيا وعلى الاخص نبيلا المانيا « جونكر » يجمع عاطفية زهرة الجيرانيوم[1] المقطوفة الى الوحشية الجامدة فيقتل برصاص المسدس، مزّاحاً عازف مزمار .. ويأتي جانب من هذا الاستقصاء للتمييز الاجتماعي من الافلام الروسية . لكنه يأتي كذلك من « ستروهم » ومن الطبيعية الأدبية والرسم التأثري :

سيطر تحري الاسرار التأثرية على « تسلية ريفية » . ولم تعرض هذه الاغنية البلدية المريرة القصيرة التي تنسخ حكاية لموباسان ، الا عام ١٩٤٥ . لقد اهملها رينوار ليشرع بعمل مفرط التكلف : « المارسيلية » .

هوجم الشريط لأسباب كانت في الغالب سياسية ، رغم مشاهده الرائعة : مشهد الملكية في فرساي ، حيث يسير رجال الحرس فوق النجاد السميكة في الردهات الفخمة ، و « لويس » سادس عشر ، ذكي بل وحساس عندما لا يكون عاهلا . وهجرة كوبلانس منظورة بقساوة تكاد تكون ستروهيمية[2].

---

١ ـ يقال لها : ابرة الراهب او ابرة الراعي ، المترجم

٢ ـ نسبة الى ستروهم الممثل المار ذكره . المترجم

والادغال التي يلجأ اليهـــا المرسيليون ، وجلسة النادي حيث تتحدث ساردة" بسيطة ومؤثرة في النفس . واخيراً سقوط التويلري ، الذي كان قطعة رائعة التنميق . اما النقص فكان في التنسيق « الدرامي ». فمعركة فالمي التي ُهزمت فيها جيوش الاجانب والمهاجرين ، ُحولت الى بعض من الرجال يتقدمون بابهام خلال الضباب .. لكن الاتجاه كان مركزاً على الحرب الغريبة اكثر من تركزه على النصر .

كان انتشار الحرب الاسبانية حينذاك يقلق بعض الافكار التي انتقلت مـن الآمال الجسام الى السأم . لذلك فان الحلكة وخمود الهمة ميزا بعد العام ١٩٣٧، معظم السينما الفرنسية . فكان هذا الشعور كامناً نوعاً ما في خلفيـــة « السوق الخيرية البطولية *Kermesse Héroïque* ».

استخلص النص فيدر وبرنار زيمر من قصة كتبها شارل سباك عام ١٩٢٩، في ظروف مختلفة جداً عن ظروف ما قبل الحرب الجديدة التي كانت في بدئهـــا حينذاك . وكان فيدر يهتم اهتماماً خاصاً باظهار الروائع التشكيلية لأساتـــذة فلاندريين قدماء (نسبة الى الفلاندر) امثال برويفل وجوردنز وفرانس هالس الخ .. وتتخيل القصة المضحكة والشرسة للنص ، وصول فصيلة صغيرة مـــن الجيوش الاسبانية ابان احتلال مقاطعة الفلاندر ، تدخل الذعر في نفوس الناعمين ذوي اليسار خشية تعرضهم لكثير من الفظائـع فيقبعون في بيوتهـم مختبئين . لكن نساءهم أزحن المخاطر باقامة وليمة عامرة للمحتلين ، اولئك العسكريين الوسيمين الذين ظهروا في كفافهم اليومي .

لم يثر الشريط في باريس وفي برلين أي حادث . لكن القوميين في مقاطعـة الفلاندر شنوا ضده تظاهرات عنيفة متهمين الشريط الذي انتجته « توبيس » ، بخدمة الدعاية الألمانية ، الأمر الذي لم يكن له أية علاقة بنوايا محققـه . كانت تلك النوايا ترجع الى سلمية قديمة دون ان تنزع بالضرورة الى « التعاون » الذي اندفع اليـه بعد خمس سنوات ، الفلمنكيون ، خصوم « السوق الخيرية ».

ولقد سحب الدكتور غوبلز الشريط من التداول عام ١٩٣٩ ، وظل ممنوعاً طيلة مدة الحرب في المانيا وفي اوروبا المحتلة .

ظل الشريط اولا وقبل كل شيء تسلية فاخرة اكتمل اتقانها بتزيينات لازار ميرسن المدهشة وتصوير هنري ستراد لينغ الرائع وثياب « بندا » الفاخرة والتمثيل المتقن غاية الاتقان لكل من فرنسواز روزي وألبرم ولويس جوفيه . ولقد جدد فيدر في « سوق الخيرية » الشريط التاريخي . لكن هذا النسق الذي حاز على الاعجاب في كل مكان ، قل ان نُسج على منواله . كانت فرنسا تفتقر الى الوسائل .

شريط « بيبيه لوموكو » وهو اكثر اعمال دوفيفييه متانة وانفعالا ، يسترجع بأمانة بعضا من وسائل سكارفاس العتيدة لهوارد هاوكس . ذلك ان بيبيه ، الشقي الفرنسي ، هو اخو البطل الذي سبق ان تجسده موني . وشركاؤه يميزون بإيماءات ورعشات عضلية منسوخة عن تلك التي فرضها هوارد هاوكس على الممثلين الثانويين . الا ان هذه الاستعارة المباشرة لم تمنع اصالته . فقد نقل الموضوع والاشخاص الى وسط « القصبة » المثير في الجزائر فكان الشبه بين البطلين ظاهراً اكثر منه حقيقيا .

كان « سكارفاس » وهو يختبر رشاشاته بمرح ، قوة مكتسحة ووحشية . اما بيبيه ، فكان مغلوبا على امره سلفا ، ليس من قبل رجال الشرطة الذين يلاحقونه في مخبأه في « القصبة » ، بل من قبل نفسه ، من الحنين الى الحصباء الباريسية ومن غرام ضائع ومن الحياة والحزن ، وبكلمة موجزة ، من القدر . وفي الختام ، يصرع القدر بيبيه امام حاجز يفصله عن سفينة رمزية كانت ستحمله مع حبيبته الى « الامكنة الاخرى » . لقد سيطر الميل الى الانفلات والرحيل خلال العشرينيات مع جانب كبير من الادب الفرنسي على بعض الأفلام كـ : « ماريوس » لـ : بانيول ، الذي عمم حديثاً مأثوراً عن ارثور رمبو ، والذي

يختتم مأساته بالرحيل . واذ انقطع أمل بيبيه في ركوب السفينة بات انتحاره حلا ونهاية . .

و « كارنيه دوبال » (دعوات المرقص) (١٩٣٧) ، الذي فاق « بيبيه لوموكو » بنجاحه التجاري ، شريط مضحك غير مترابط : ارملة تستهدي بدعوات مرقص قديمة ، تستعرض سبعة أو ثمانية أنصبة بالتقائها بعد عشرين عاما بطالبي يدها للزواج . كلهم فاشلون .

وكان « نهاية النهار » (١٩٣٩) مميزاً ، اصبحت الارتحالات في نصوص سباك ودوفيفييه – متعذرة نهائياً ، لذلك كان الابطال – وهم ممثلون هزليون متقاعدون – محاصرين بالموت والانحطاط الفيزيائي : فكانت الانتفاضة المسعورة لاولئك الكهول تشبه رعشات الجرذان المسمومة .

بدأ مارسيل كارنيه عام ١٩٣٦ بشريط « جيني » بعد ان كان صحفيا ومخبراً ثم مساعداً لكلير وفيدر . لعبت فرنسواز روزي دور أم منافسة لأبنتها - « فيدر » عصرية ، قريبة لبطلة « نزل ميموز العائلي » . امتازت هذه المأساة الموسيقية الطبيعية ذات العقدة الاصطلاحية الواضحة ، بنوعية الحوار وحقيقة الاشخاص وبفن محققها الشاب . كذلك لعبت روزي الدور الاول في « المأساة الغريبة » (١٩٣٧) ، تلك الفكرة الجامدة الحاذقة والشاقة التي كان التحيز فيها « الشعري » يكبح الضحك ، ثم اعقب هذا الفشل التقريبي «رصيف الضباب » الباهر (١٩٣٨)

كانت نصوص بريفير تتبنى بكل جرأة رواية لبيير ماك اورلان تدور وقائعها في مونمارتر عام ١٩١٠ ، فنقل الحركة الى مرفأ كبير ، الى الهافر،تكريماً ل : « هلكى المحيط » .

هارب من الجندية ، مجرم بالمصادفة ، يصل الى الهافر ليفر من فرنسا ، فيصادف فيه غراماً جامحاً يناوئه فيه بعض السفلة ، فيقتل واحداً منه ويموت برصاص الآخر قبل ان يتمكن من الصعود الى ظهر السفينة الرمزية التي ستحمله الى « الامكنة الاخرى » . .

ان ابطال دوفيفييه ضحايا القدر . اما في « رصيف الضباب » فان كارنيه وبريفير يميزان بين الطيبين والاشقياء . والطيبون ، اذا كانوا مجرمين ، فانما كانوا كذلك صدفـــة ، اما تمرداً واما غراماً . واما الاشقياء ، ففيهم كل الرذائل ، النذالة اولاً والختل والجشع . وللسفلة الغلبة في الحياة دائماً ، بينما الهزيمـــة قدر الناس المستقيمين . وفي « رصيف الضباب » اتخذ القدر احياناً صوراً انسانية مع رسام ثرثار وخصوصاً مع متشرد خُلق ليقود البطل الى الحب والى الموت . .

جعل حوار بريفير اللامع والشعري وموسيقى موريس جوبار وتزيينـــات ترونر وتصوير شوفتان وتمثيـل جان غابان ـ ميشيل مورغان الرائع وميشيل سيمون وبيير براسور ، من « رصيف الضباب » احدى ذرى السينما الفرنسية ، ذروة فاق عليهـا كذلك « النهار يطلع » (١٩٣٩) . البطل (جان غابان) ، يرتكب جريمة فتحاصره الشرطة . لن يفلت من قدره . انه مختبىء في غرفـة صغيرة لا يستطيع الفرار منهـــا الا بالذكرى . ثم يأتي الموت ليؤيد ثورته على « زريبة » الحياة . لقد لحق كارنيه وبريفير ، فضلاً عن ستيرنبرغ و « ليـالي شيكاغو » ، بـ « كامِّيرسبييل *Kammerspiel* » . البطل في حجرة مغلقة مؤثثة بالتوابع الرمزية – السفود ، جلد الدب ، آثار الرصاص على الجدار – وكذلك جرس ذلك المنبه المشؤوم الذي يعبر للجثة في الختام بمزاح محزن ، ان « النهـار قد طلع » . واخيراً ، اعمى ، جاء مباشرة من « موشار » يتحسس طريقه في السلالم عندما ادى الغضب الى الجريمة . .

ويريد هذا الشريط اكثر من « رصيف الضباب » ان يفلت من « الغلمـان الارذياء » بنقدهم . فالبوهيمي المذل الذي يتقمصه جول بيري ، هو سبب كل المصائب التي تنزل بعامل التعدين الشريف جان غابان . لكن هذا الكادح يفكر ويتكلم بمثل الطريقة المتبعة في سان جرماندي بري *St. Germain - des - Prés* فيقول للفتاة التي يحبها : « لأنت اشبه بشجرة صغيرة اسمعي ، كل النـــاس نائمون . . لكأن العالم كله قد مات . وانه لأمر ممتاز لو ان العالم كله كان ميتـاً

لنبقى كلانا، وحيدين ، نتبادل الحب .. » وجود الناس يتلف الحب ويدمره . وعندما دعا « الناس » ـ رفاقه في العمل ـ العامل المطارد قائلين له ان كل شيء قد 'يسوّى ، دفعهم عنه بغضب . لقد فهم ، فمضى ينتحر .

وكان كريستيان جاك يحقق بداياته الفنية المثيرة الاهتمام بشريط « المختفون من سان آجيل » ـ الذي اسهم فيه بيير فيري وجاك بريفير ـ بعد ان كان يحترف التجارة وقتاً طويلا ، فبلغ النجاح باظهاره عالم الطفولة الساحر والاطفال الداخليين الذين اقيموا خارج المجتمع .

لكن هناك في المدرسة الثانوية مهووساً يردد في كل مناسبة : سوف نخوض الحرب . وفي الختام ، نعلم ان وقائع الشريط كانت تدور في صيف ١٩١٤ وان الحرب قد نشبت بالفعل . كانت السينما الفرنسية في ذلك العصر تحاول، كأولئك الاطفال الضائعين في عقدة نصف واقعية ونصف خيالية ، نسيان تهديد الحرب بكل قواها فلا تتكلم عنها مطلقاً . لكن الاحساس القاتم بالارزاء التي ستجرها، كان يزيد في اظهار اليأس .

في « الوحش البشري » عن زولا ، يصف جان رينوار حياة عمال السكك الحديدية الفرنسيين . كانت بداية الشريط ـ سفرة باريس ـ الهافر مشاهدة من قاطرة ـ تصلح لشريط اخباري . لقد دعك رينوار اعتبارات زولا العلمية المنتحلة دون ان يقلل مع ذلك من « حلكة الشريط » . بذلك لحق غابان ـ لانتييه' على لون ما « بغـابانات » (أدوار غابان في :) « بيبيه لوموكو » و « رصيف الضباب » و « النهار يطلع » الذين دفعوا الى الجريمة بسبب شح الحياة المفرط .

توج شريط « قاعدة اللعب » عمل رينوار والسينما الفرنسية لما قبل الحرب . كان ذلك نتيجة فأصبح بفشله نهاية . ولقد أعلن جان رينوار غداة ميونيخ عندما شرع بادارة فيلمه : سنحاول عمل فاجعة « بهيجة » ، انها توق حياتي كلها . كان واضع نصوص وواضع حوار ومحقق ومنتج بـل وممثل بآن واحد ، لشريط

مأخوذ عن مسلاة موسّيه بالأصل « نزوات ماريان » ، التي نقلهـا الى الاوساط الرفيعة من البورجوازية المعاصرة .

امرأة أعياها زوجها ، تتردد في تركه كما تتردد اكثر من ذلك في الاختيـار بين رجال عديدين ... و « قاعدة اللعب » كانت الكذب ، شرعة « العـالم » التي قادت الى الكارثـــة بعد خرقها . وكانت كذلك تحريم الخلط بين مختلف الطبقات : لذلك كانت المسلاة والمأساة تتأتيان عن وجود بوهيمي ، اوكتاف (يمثله رينوار) وصائد ثروة (كاريت) وطيار « لا يصنف » (رولان توتان) بين بورجوازيين كبار متعطلين يجوبون البلدان سائحين. ولكي ينتظم الحال وتعود الامور الى انصبتها ، حذفتهم الخاتمة جميعاً .

ثم ان « قاعـــدة اللعب » كانت كذلك الاهواء المشتركة لدى كل الرجال . فالزوج والعشيق ، بعد ان تضاربا ، يسويان بزتهما « السموكنغ » قائلين : عندما قرأت يا عزيزي ان معماراً اسبانياً قتل عامل منجم بولوني بدافع الغيرة ، اعتقدت ان مثل هذه الامور لا يمكن ان تقع في عالمنـا . في حين ان وقوعهـــا ممكن يا عزيزي ، ممكن ... و « قاعدة اللعب » لون من فيلم ملاحقة . فتحت الكلمات المنمقة المصطنعة يبرز الهجاء . ان استشهاداً لبومارشيه يكشف أهواء المؤلف . كان يريد استئناف « زواج فيغارو » جديد ، غداة حرب قاضية ، في عمـــل تشغل فيه الخدمة حيزاً مماثلاً لما تشغله قاعات الاستقبال ، ويلقن الخدم الدرس للسادة ويسدونهم النصح ثم يقتلونهم آخر الامر متهاونين ...

ولعل لعدم التلاحم نفسه في هـــذا العمل وفي توزيعه دلالتها ، على غرار التسليات التي تطبـع عيده : البورجوازيون العظام في ألبسة تيرولية يصدحون بنشيد خبّـــازيّ ، ودمى اوركستريون ليمونير (آلة موسيقية على غرار الاكورديون ذات حجم كبير) تضبطه ايقاع معركة بطلقـات المسدس ورقصة مجزعة مأتميـــة . ففي الصلح الغريب ، كانت « قاعدة اللعب » تعلن دعابات ومآسي الحرب الغريبة . لكن ذلك العمل الذي قـُدّم وسط صيحات الاستهزاء

والصفير ، سرعان ما سحب من العرض . وبعد اسابيع قليلة نشبت الحرب فمنع الشريط من قبل الرقابة العسكرية بوصفه « يثبط الهمم » .

✶

قطعت « الحرب الغريبة » تقريباً انتاجاً سبق ان أعاقته ميونيخ من قبل (٧٥ فيلماً عام ١٩٣٩ مقابل معدل وسطي ١٢٠) . وسمحت شركة امريكية لدوفيفييه ان يحقق « الابن سر أبيه » ، « ملحمة » اسرة من عام ١٨٧٠ وحتى ١٩٤٠ ، عبر ثلاث حروب . في هذا الفيلم الضعيف ، كان الاخفاق خاتمة كل سلسلة من الحوادث . وبينما كان يدار المشهد الاخير منه ، جاءت الهزيمة العسكرية بالألمانيين الى ابواب باريس ، فنقل الشريط الى امريكا حيث عرض خلال الاحتلال تحت عنوان : « فرنسا الخالدة » .

لحق جان رينوار ورنيه كلير وشارل بوايبه وجان غابان بدوفيفييه في هيوليود . وكان فيدر يعيش في سويسرا . فأمكن الاعتقاد ان السينما الفرنسية على وشك الفناء او الجمود .

وعندما دخل الألمانيون باريس في حزيران ١٩٤٠ ، أقاموا في فندق من فنادق الشانزيليزيه دائرة دعاية « *Propaganda Staffel* » مهمتها مراقبة الصحافة والسينما . واجتاح سيل الافلام الألمانية الشاشات . لكن نجاحها كان من الضآلة بحيث خفض نصيب الافلام الاجنبية على شاشاتنا الى ١٠ او١٥ ٪ . لذلك فقد عرف الانتاج الفرنسي بالتناقض لوناً من الازدهار ! شرع في انتاج ٢٢٠ فيلماً خلال هذه السنوات الاربع ، ثلاثون منها من انتاج الكونتيننتال ، فرع الاتحاد الفرنسي الألماني *U. F. A.* .

لقد حدد رئيسه الكبير ، الدكتور غوبلز ، خط سلوكه في مذكرات شخصية وُجدت ونشرت بعد انتحاره وهزيمة هتلر . كتب وزير الدعاية في

تلك المذكرات بتاريخ ١٩ ايار ١٩٤٢ ، حينما بلغ النظـــام ذروة انتصاراته العسكرية :

« يجب ان تكون سياستنا فيما يتعلق بالسينما مماثلة لسياسة الولايات المتحدة حيال امريكا الشمالية والجنوبية . يجب ان نصبح السلطة السينمائية المهيمنة على القارة الاوروبية . فعلى صعيد الافلام التي تنتج في بلدان اخرى ، عليها ان تحتفظ بطابع محلي صرف . ان هدفنا هو الحؤول دون قيام صناعـــة وطنية للسينما ، بقدر ما يمكن » .

ولقـــد كان رد الفعل الذي أثاره في برلين انتاج الكونتيننتال لشريط السمفونية الخيالية المستلهم من الحياة ومن عمل مؤلف ألحان فرنسي ، هيكتور بيرليوز ، مميزاً جداً .

كان ذلك الشريط الذي أداره كريستيان جاك نجاحاً مشرفاً . لقـد وجه مدير الكونتيننتال نسخة الى وزير الدعاية متوقعـاً التهاني سلفاً . وشهد غوبلز شخصياً السمفونية الخيالية ثم كتب بعد ذلك حانقاً بتاريخ ١٥ أيار ١٩٤٢ :

« انني ساخط اذ ترى مكاتبنا في باريس للفرنسيين كيف يمثلون القومية في افلامهم . لقـد أعطيت تعليمات واضحة جداً لكي لا ينتج الفرنسيون غير افلام خفيفة فارغة بل وحمقاء ان امكن . اظن انهم سيكتفون بها . لا حاجـــة الى توسيع مفهومهم القومي » .

اذن ، لم يكن « للاعراق الدنيا » في نظر عالم الأصول في الريخ الثالث ، « لدون الرجال » ، من حاجة الى سينما دعائية نازية بقدر ما هم بحاجة الى سينما تكون ، خلافاً لكل فن ، مجرد افيون ، مجرد وسيلة للالهاء « فارغة وحمقاء ان امكن » . لكن الغستابو ، حتى في الحالات التي يرتكز فيها القسر على التوقيفات وضروب التعذيب والاعدامات بالجملة ، قد تجد نفسها عاجزة عن إعاقة تطور فن وطني ، ان لم يكن احتمالاً في بلدها نفسه . ذلك ان غوبلز دوّن في مذكرته

كذلك : « كان للفاشية اثر معقم على الامكانات الخلاقة للشعب الايطالي » .

كانت السينما الفرنسية في غالبيتها معادية للنازيين وما عتمت المقاومة ان تنظمت بين صفوفها .

وان تُعالج الاحداث الحاضرة أو حتى الموضوعات المعاصرة تحت اشراف دائرة الدعاية امر مليء بالاخطار . لذلك جرى التسلل الى السحريات والحلم والمكائد البوليسية او المآسي الغنائية التاريخية باعتبارها ادلة نفي حقيقية او مصطنعة .

نحا الوحيد من « الاربعة الكبار » لما قبل الحرب الذي ظل في فرنسا ، مارسيل كارنيه ، بادىء الأمر الى الاحداث المستبقة بمشروعه : الهاربون عام ٤٠٠٠ ، ثم تحول الى القرون الوسطى في « زوار المساء » (١٩٤٢). كان البطل الرئيسي لهذه القصة الخيالية ، الشيطان ، يحمل في ذهن مؤلفيها جاك بريفير وبيير لاروش ، بعض سمات هتلر ، فكان من المستطاع ايجاد معنى رمزي لتلك القلوب التي تخفق في الخاتمة تحت الجمود الظاهري للحجر . اما التوطئة فكانت ممتازة بذلك البيت الاقطاعي الابيض ووصول الشعراء الجوالة وبالوليمة وتسليات المهرجين الرشيقين والاقزام الممسوخين والاغنيات والرقص حيث يكف الازواج الراقصون فجأة عن الحركة . لكن بقية الشريط كانت على نهج احتفالي بطيء وجامد .

وتبع جان كوكتو الطريق الذي فتحه « زوار المساء » بالعودة الخالدة ، الذي نقل اسطورة تريستان وايزولت القديمة بألبسة حديثة . ولقد خفقت الوف القلوب « للزوج المثالي » مادلين سولونيو وجان ماريه .

وبينما كان الخيال الشاعري يعطي مارسيل ليربييه فرصة ادارة « الليلة الخيالية » (١٩٤٢) ، وهو عمل يمتاز عن كل انتاجه خلال السنوات الخمس عشرة الاخيرة ، وجد كلود اوتان لارا ، سليل الطليعة القديمة ، ملاذاً مضحكاً

في دسائس القرن الاخير البالية : « زواج شيفّون » ، « رسائل غرام » . في هذه السلسلة ، نال « دوس » اكثر من مجرد سحر ، ومرارته الغاضبة العنيفة جعلت منه واحداً من افضل الافلام الفرنسية لتلك الحقبة السوداء .

ان جدار احد الأديرة يعزل عن العالم المتعبدات بطلات « ملائكة الخطيئة » (١٩٤٣) لروبير بريسّون . أبرز الفيلم ، « سيدات غابة بولونيا » (١٩٤٤) ، تجاوز المحقق ارادته الجنسينية[1] في تجريد النماذج وتعميمها . لقد أطلق هذا التنسيق الشفاف المتكلس دسيسة مأخوذة عن ديدرو ترتكز على واقع التفاوت الاجتماعي .

وكان شريط « ابناء الجنة » رائعة كارنيه وجاك بريفير ، يرجع بواقعته الرومانطيقية الى ايام اسرار باريس . كانت غراميات المقلد المضحك دوبورو (جان لوي بارّو) مع سيدة الحاشية البلزاكية تقريباً (ارليتي) وشقاء زوجة مخلصة (ماريا كازاريس) وبوهيمية ممثل شهير (بيير براسّور) وفوضوية قاتل بياني (مارسيل هيرّان) والمسارح الشعبية وشارع الجريمة والحمامات التركية والحانات السيئة السمعة ، كل هذه كانت عناصر تسلية فاخرة ذات كمال لا يجارى تقريباً . اما الاخيلة فكانت خطبة كبرى عن الفن والواقع ، مدعومة بالتشبيهات بين مختلف المشاهد : مأساة شعبية مؤثرة ، فاجعة ، ايمائية ، سينما ، والحياة نفسها . استحق هذا العمل بنبالته واتزانه ومزيته ودقته المفرطة ، النجاح العالمي الكبير الذي استقبل به بعد الحرب بقليل .

هناك تيار آخر من السينما الفرنسية ارتبط بطبيعية ما قبل الحرب . لجأ احياناً الى الدسائس البوليسية متخذاً منها ذريعة او موضوعاً حقيقياً كما حدث مع هـ. ج. كلوزو .

---

(١) نظرية دينية لواضعها جانسينيوس مطران ايبر في هولندا . وهي تميل الى تحديد مفهوم الارادة الحرة للانسان وقد حاربها اليسوعيون ثم حرمها الكرسي الرسولي .
المترجم

أدخل نجاح « آخر الستة » الذي حققه جورج لاكومب ، كلوزو في مجال الاخراج بـ « القاتل يقطن رقم ٢١ » تلك الدسيسة جيدة الاحكام والتوجيه . ومن المحتمل ان « الغراب » فتن المحقق في الاصل ببراعــة دسيسة كانت تسمح بالاشتباه بكل فرد من سكان مدينة صغيرة بوصفه كاتب الرسائل المغفلة القاتلة. وتظهر تأثيرات متعددة في هذا العمل التعبيري : ستروهم ، ستيرنبرغ ، رنيه كلير. وبدا كلوزو كمبدع « للاجواء » ووارث لبعض تقاليد فن الرسم التعبيري، وهي صفـــات اكثر ديمومة من « شراسة » اصبح اصطلاحهـــا واضحاً مع اختبار الزمن .

وتابع جاك بيكر وعلى الاخص جان غريميون السير في افضل تقاليـــد الواقعية الشعرية .

بدأ جاك بيكر، الذي ظل مساعداً لجان رينوار فترة طويلة، بشريط بوليسي منفعل وجيد التوجيه : « دليل النفي الاخير » . وفي « غوبي ذو اليدين الحمراوين » (١٩٤٣)، كانت دسيسة بيير فيري ذريعة للوصف الدقيق المجمل لعائلة من كبار الفلاحين . فالنزل وبيت المتسلل والمنظر الطبيعي وطريقة الحياة ومعظم نماذج الاشخاص كانت كلها على جانب كبير من التوافق مع الواقع . والشريط، باسلوبه المتفرد الذاتي، تابع بذلك التاريخ الطبيعي والاجتماعي الكبير الذي شرع به جان رينوار قبل ١٩٤٠ .

كذلك « فالبالا » (١٩٤٣ – ١٩٤٥) ، استقام في وسط محدد بدقـة ، وسط الخياطة الباريسية . فكان تحضير « المجموعة » (مجموعة الثياب) ومشهد أسرة كبيرة من الصناعيين الاغنياء يلعبون كرة الطاولة ، منتخبات ذات امانة بديعة . لكن الشريط تأذّى من دسيسة عاطفيـة على غرار المسلاة المفجعة الشارعية القديمة .

وكان جان غريميون ، الذي جاء مثل رينوار وكارنيه واوتان لارا ، من الطليعة القديمة ، مبدع شريطين جيدين : « وجه حب *Gueule d'Amour* »

و « السيد فيكتور الغريب الاطوار » (١٩٣٨) ، عندما شرع في « القواطر *Remorques* » الذي أوقفته الحرب . ولقد عُرض هذا العمل بعامين من التأخر وتضرر من عدم انجازه فيما يتعلق بجانبه المستندي .

في « ضياء الصيف » تناقض وسطـــان : الجوّ الداعر لأحد القصور ولنزل جبلي صغير والبساطة البـــارزة لسدّ في طور الانشاء . تترك مادلين روبنسون رساماً منحطاً لتلحق بعامل نزيه وسوي ، قام بدورة جورج مارشال ، فكان وللأسف ضعيف الاقنـــاع . وظل السد تزيينا عظيما على طريقه بيرانيز . لكن النقد الاجتماعي كان على مستوى النقد في«قاعدة اللعب».وفي الختام،تقابلت ازياء حفلة رقص مقنعة مع الورشات والابطال الذين يرثى لهم : هـاملت لاذع (بيير براسّور) ، وامرأة خارجة من « العلاقـــات الخطرة » (مادلين رينو) وعلى الاخص صاحب القصر المتفسخ الجـــدير بالمركيز دو ساد (بول برنار) . كان جسده في الصور الاخيرة ، يتدحرج مدفوعاً الى الهاوية من قبل عمـــال السد ، اشبه بركام لا نفع فيه . وكانت هذه الاستعارات عن « تفسخ مملكة الدانيمارك » من الوضوح بحيث فكرت المراقبة الهتلرية الفيشية في منع « ضياء الصيف » ...

و « السماء لكم » (١٩٤٣) الذي كان افضل شريط لغريميون كان كذلك افضل شريط فرنسي ابان الاحتلال . كان في ظـاهره القصة الحقيقية والبسيطة لزوج من صغار الصناع الفرنسيين اصبحا من ابطـال الطيران . لم يكن غريميون ليخفي انحرافاتها وشذوذهما : خزائن مائدة طراز هنري الثاني ، نياط وبيانات (جمع بيان) ... لكن ولعهما المتواضع بالبطولة جعلهما يضحيـان بكل شيء . عرض الفيلم في نهاية الاحتلال ، حينما كان الاناس البواسل في كل مكان من فرنسا يضحون بأموالهم وحياتهم في سبيل البطولة على غرار ابطـال « السماء لكم » . واذ سخر الشريط بدائرة الدعاية ، فقد اتخذ بذلك معنى وطنياً عميقاً . اسلوب تصويري شبيه في ظاهره باسلوب « الاخبـــار المصورة » متناسب مع النبرة الرصينة المتحفظة . ولو ان الحرب لم تقف في سبيل نجـاحه لنقل هذا الشريط

السينما الفرنسية من الواقعية الشعرية الى الواقعية الابداعية .

لقد حافظ غريميون مع بيكر على افضل تقليد واقعي فرنسي ، كما كان الحال في بدء الاحتلال مع « نحن الاطفال » (١٩٤١) ، تلك اللوحة المخلصة الحقيقية عن طفولة الضواحي . لكن داكان ، المساعد القديم لغريميون ، اخفق في شريط اكثرطموحاً: (الاول في مجموعة المتسلقين١٩٤٤ *Premier de Cordée*) .

كان غريميون ودانكان وبيير بلانشار وبيكر وجان بانلوفيه وعشرة آخرون هم الذين شجعوا قيام لجنة تحرير السينما ، التي حقق العاملون الفنيون فيها اثناء معارك باريس، شريطاً وثائقياً مؤثراً عن المتاريس. وبعد التحرير ،وجدت البلاد نفسها دون مواصلات ولا فحم ولا أرزاق ولا خامات افلام.. .لذلك فقد توقف الانتاج طيلة ستة اشهر تقريباً بينما كانت تعرض في القاعات شبه المتجمدة التي لا تكاد تكون مواربة ، الافلام الاخيرة لزمن الاحتلال وبعض العروض الأولى لأشرطة ما قبل الحرب ، كالأمل لأندريه مالرو .

لقد أدار الروائي هذا الشريط في برشلونة ابان الأشهر الاخيرة للجمهورية الاسبانية ، فشهده الجمهور عام ١٩٤٥ فقط . كان افضل ما في الشريط ، يري الشعب الجمهوري الاسباني في اسلوب قريب من الاسلوب الاخباري ، ومستلهم مباشرة من المدرسيات (الكلاسيك) السوفياتية . لكن اجزاءه « النفسية » التي قام بها ممثلون سيئون ، كانت موضع محاجّة ، كذلك المشهد الذي يقدم فيه الطيارون الاسباب التي أتت بهم الى اسبانيا : لقد اختتم احدهم حديثه بقوله : كنت اشعر بالسأم .

كانت « معركة الخط الحديدي » لرنيه كليمان عملاً انسانياً قوياً وخالياً من الشقشقة التفخيمية . وهذا الشريط الخالي من الدسيسة وهذا التتابع في الحوادث كان في اساسه مجرد شريط مستندي .

لكن اخبار المقاتلين المغفلين اثناء تحقيقه ، رفعت هذا الشريط الاخباري الى سمو الملحمة . ان هذه الاخبار التي أعيد تكوينها على مسارح المعارك الحديثة

العهد ، اصبحت عملاً أملاه جمهور المقاومة على واضعة النصوص كوليت اودري وعلى المحقق وعلى آلكان *Alekan* ، ذلك المصور الرفيع الموهبة . لقـــد بلغ اعدام الرهائن وتحويل قافلة عسكرية المانية عن الخط الحديدي عظمة نادرة . والدعاية الحقيقية والتمييز القوي للنماذج الاجتماعية والنبرة المخلصة حولت هـــذا العمل الظرفي الى رائعة من الروائع .

لقـــد أوحت المقاومة والحرب بأفلام اخرى . اغتيل الممثل المؤلف نويل نويل من قبل رنيه كليمان من اجل رجله البسيط القلب والساخر « الأب ترانكيل » . ويصف جان غريميون في شريطـــه المستندي « فجر السادس من حزيران » استشهاد وطنه النورماندي بسمو الترتيل الجنائزي . ثم ان كليمان عزز وجوده كمحقق كبير في شريط مُني بالنكران ظلماً « الملعونون » حيث كان بعض مجرمي الحرب يفتك بعضهم بالبعض الآخر اثناء سفرهم على متن غواصة .

لكن البعض أوصى بان « التراجع التاريخي » ضرورة للفنان وبأن الجمهور سيسأم بسرعة الموضوعات المعاصرة . ولقد ركن بعض السينمائيين الى الاقتناع فاقتصروا على الكنايات المجازية البحتة : كشريط « كتلة الشحم *Boule de Suif* » لكريستيان جاك نقلاً عن موباسان و « وطن » الذي عرف لويس دانكان كيف يعطي فيه معنى جديداً لمأساة فيكتوريان ساردو ... وبالاجمال ، تركت فرنسا لايطاليا والاتحادالسوفياتي ولبلدان اوروبيةوسطى مختلفة أمر تناول موضوعات عديدة وحية ولدت من الحرب ومن النضال السري .

علينا ان نأسف لذلك . ان هجر هذه الموضوعات ، حرم المدرسة الفرنسية بعد عشر سنوات من نهضتهـــا من فرصة تجديد نفسها بالاحتكاك بالأحداث المعاصرة .

الفصل السادس عشر

انطلاق جديد في الاتحاد السوفياتي

١٩٣٠ — ١٩٤٥

بدأ تاريخ السينما السوفياتية الناطقة بعد أمثاله في الدول الاوروبية الاخرى لانهم انتظروا في الاتحاد السوفياتي، انجاز الطرائق الروسية لتاجيه وكورين، بدلاً من دفع « اعشار » للخارج .

ففي عام ١٩٣٤ ، كانت ٧٧٢ صالة فقط ناطقة من اصل (٢٦٠٠٠) وهذا ما يفسر سبب استمرارهم في انجاز اشرطة طويلة صامتة ، « ككتلة الشحم » ، ذلك الاقتباس الرائع لميخائيل روم عن رواية موباسان الشهيرة ، الذي كان اول شريط حقق بكامله بتصويره السلبي وتحميضه على خامات سوفياتية . وفي عام ١٩٢٥ ، كانت (٢٠٠٠) صالة تعمل في الاتحاد السوفياتي ثم انتقل هذا العدد الى (٩٨٠٠) عام ١٩٢٨ . وفي عشية الحرب ، وبعد خطتين خمسيتين ، كان هناك (٢٩٢٠٠) سينما بين ثابتة ومتنقلة .

كان هذا التوسيع العام يحول مهمة الشريط السوفياتي . ففي عام ١٩٢٥ ، كانت السينما في الواقع مخصصة لأكثر السكان تطوراً في المدن الكبرى . لذلك كان بالمستطاع استعمال لغـــة مفرطة التكلف ولو كان ذلك على حساب وضوح القصة . لكن الامور تبدلت عندما وجب التفاهم مع عشرات الملايين من الناس،

مع الكولخوزيين الازربيجانيين او التاجيك الرحّل الذين لعلهم كانوا يشاهدون شريطاً لأول مرة .

ولكي يكونوا مفهومين بشكل عام ، اجتهد المحققون الروسيون اذن على التعبير ببساطة كلية ، فأصبح مثلهم هو الواقعية الاشتراكية ، وقد عرفه بودوفكين كوسيلة « للعمل الذي يجمع بعمق الفنان بالواقع ، بالحياة المحيطة والذي – وهذا هو الأهم – يجعله يسهم مباشرة بعمل الأمة كلها » .

لقد اخفق بودوفكين في « مجرد صدفة » ذي الصور الجميلة ولكن ذي النص المتعذر الفهم ، عندما طبق نظرية « الطباق المرنّ » .

وكان فيلمه «الهارب من الجندية» قصة عامل الماني، أنجز بعضه في هامبورج. لم يكن لهذا البطل النقاء السيكولوجي الجميل الذي ظهر في شريط « الأم » او شريط « ابن جنكيزخان » . لقد وَلّف المحقق [1] موطئه المرنّ على طريقة شريط من الصور ولكن بشكل مستقل عنها .

اما ايزنشتاين فقد عرف اخفاقاً مختلفاً واكثر فجيعة . ففي عام ١٩٢٨ ، غادر روسيا لسنوات عديدة الى اوروبا ثم الى هوليود . لكنه لم يشهد تحقيق أي من مشاريعه المتعاقبة .

ولما سئم من هذا الجمود المنظم، ذهب يدير فيلماً في المكسيك برساميل قدمها الروائي ابتون سنكلير واصدقاؤه . وبعد عام ، اختلف الموصون مع ايزنشتاين فأوقفوا شريطه وحرموه حق توليف خمسين الف متر من سلبياته .

وَوَلف سُول ليسّير – منتج سلسلة طرزان – فيلماً تجارياً اعتماداً على المداورات « رعد على المكسيك » ، تضمن صوراً رائعة ولكن ضعيفة الارتباط

---

(١) - استعمل الدكتور كيلاني في القسم الاول من هذا الكتاب كلمة « التركيب » او عبارة « التركيب الحديث » بدلاً من « التوليف » المستعملة رسمياً للدلالة على عملية المونتاج . وفضلت استعمال الكلمة الشائعة واعني توليف . المترجم

مع النص والتوليف (المونتاج) اللذين توقعهما المحقق . ولقد سُحب من الكمية الكبرى من السلبيات التي ظلت غير مستخدمة ، شريطان اخباريان : « الحفلة الخيرية المحزنة » و « ايزنشتاين في مكسيكو » وتكريمان للمحقق هما « تايم[1] إن ذي سن » (١٩٣٩) لماري سيتن وايزنشتاين مكسيكن فيلم و « ايبيزودس[2] فور ستدي » (١٩٥٥) لجاي ليدا .

اما « لتعش المكسيك *Que viva Mexico* » ، الشريط الذي حلم به ايزنشتاين ، فقد كان أثراً ضخماً غير مكتمل نعرف منه نتفاً مشوهة او مصححة بكل ورع . وهذه النتف تجعلنا نفكر في انه كان ينتظر لهذا الشريط ان يكون من الناحية الجمالية قمة العمل الايزنشتايني . ان لتوليد الضوء الذي يهز النفس ولكمال صور تيسّيه الذي لا يصدق ، قيمة شاعرية شديدة الندرة في السينما .

عاد ايزنشتاين الى موسكو بعد مغامرته المكسيكية . وهناك شرع في شريط « مرج بيجين » الذي غالباً ما اعيد العمل به وتوقف بسبب المرض ثم هوجم بعنف آخر الأمر (وربما على غير حق) قبل ان ينتهي .

بالنسبة لـ : دزيغا فيرتوف ، اصبحت الاشرطة الاخبارية الصامتة الشاعرية لسينما « النظر » لوناً من الموسيقى البصرية ، استطاع ان يضيف اليها ، كما كان يحلم منذ العام ١٩٢٣ ، توليف ضوضاء واصوات .

وبعد « سمفونية دونباس » (حماسة ، ١٩٣١) التي رحب بها شابلن بوصفها تحفة رائعة ، حقق فيرتوف رائعته « ثلاثة اناشيد في لينين » (١٩٣٤) . لقد فتش من اجل هذا الشريط عن كل الافلام او التسجيلات المصورة لرجل الدولة الراحل ثم قدمها بفن توليفي جليل في نشيده الثاني . اما النشيد الثالث الذي

---

(١) *Time in the Sun* « زمن تحت الشمس » .

(٢) *Episodes for Study* « وقائع للدراسة » .

كان مكرساً لبناء الاشتراكية ، فقد كان منجرفاً بحركة شعرية جميلة . وكان القسم الاول الذي وُشي باغنية شعبية « فولكلورية » من آسيا الوسطى ، اكثر الاقسام نجاحــاً . كان يُري بكثير من نضرة الخيال وروح التنسيق ، شعوب المستعمرات القديمة المتحررة ويحدد كذلك الموضوع العام للفيلم الذي عرفه مؤلفه كمناجاة عن « انتقال الماضي الى الحاضر ، والرقيق الى الحياة الحرة » .

ثم ان دوفجنكو من جانبه عرف حالة فشل في شريطه « ايفان »(١٩٣٢): فلكي يكون بسيطاً وواضحاً ، استغنى عن الموضوع تقريباً فجاء شريطه بصورة خاصة مجموعة لصور رائعة عن الحقول وعن السماوات الاوكرانية . وكان عصر ذهبي جديد للسينما السوفياتية يوشك ان يبدأ وقد بشرت به نجاحات مختلفة . وكان اكثر هــذه النجاحات سطوعاً « طريق الحياة » . ولم يكن لمحققه ، نيقولا ايك ، رجـل المسرح القديم ، ثلاثون عاماً من العمر . وكان فيلمه يعالج مشكلة أليمة خلقتها سنوات الحرب الاهلية في الاتحاد السوفياتي . لقد اصبحت جماعات من الاطفــال المهجورين « البيزبريزورني » اشقياء حقيقيين منظمين في عصابات ، ويبلغ عددهم مئات الالوف . ولقد هُزمت هذه الآفة بوسائــل معكوسة من « الاصلاح » مرتكزة الى تعاون الاطفال . ولم يكن باقياً عند انجاز هذا الشريط الذي عالج على العموم مشكلة تاريخية ، غير بضعة آلاف من البيزبريزورنيين .

باتت هذه الاساليب التربوية التي أبدعها ماكارانكو ، عنــاصر نجاح في الخارج . فالكلام كان قليلاً في الفيلم وقصته كانت على وضوح كبير . لقد وُضع نصه خلال فترة استقصاء مسبقـة ، عاش نيقولا ايك ومساعدوه خلالهـا طيلة اشهر في مركز لاعادة التثقيف أخذ منه الممثلون الرئيسيون : الاطفـال . اما المدخل ، وهو مجمــل شبه مستندي عن مساوىء البيزبريزورني ، فقد أدير في شوارع موسكو بمساهمة المارة العفوية . وفي سياق الفيلم عُهد بالاطفال الى مربٍ شاب ، لعب دوره الممثل الممتاز باتالوف ، فأراد مخربون – رؤساء سابقون

لعصابات الاطفال هذه – ان يعيقوا اعادة التثقيف ، فأعدوا حانة نهبهـــا البيزبريزورنيون القدماء . وأتم الاطفـــال بناء خط حديدي بشكل مرض . وبرغم ان قاطرة التدشين حملت جثة احد الاطفـال ضحية اولئك المخربين فان نهاية الشريط كانت سعيدة : لقد انجزت اعادة التثقيف .

بعد « طريق الحياة » كانت افـــلام « وحيدة » لكوزنتزيف وتروبيرغ و « جبال من ذهب » ليوتكيفيتش و « الخطة المعاكسة » ليوتكيفيتش وارملر و « اوكراينا » لبارنيت ، الافضل بين اوائل الافلام السوفياتية الناطقة .

كان كوزنتزيف وتروبيرغ مـع يوتكيفيتش مؤسسي معمل الممثـــل اللامركزي (*F. E. K. S.*) وكانت محاولتهم الاولى : مغامرات اوكتوبرين ، عبثاً سياسياً صبوياً وجذلا . ثم اصبحوا بعد ذلك اخصائيين في الافلام التاريخية . وكان « المعطف » اقتباساً شبه تعبيري لغوغول . و « ثلوج دامية » أو الاتحـــاد من اجل القضية الكبرى ، القصة الرومانطيقية التـاريخية للثوار الديكابريين ، كان من بعض جوانبه قريباً من فانتوماس او الافلام الدانماركية القديمة . و «بابل الجديدة » الذي كانت « كومّـونة » باريس (عمومية باريس) اطـاراً له ، كان يحمل طابع اينزنشتاين[١] كانت عظمة التركيب وايقاعه وجمال الصور تستحق الاعجاب . لكن بعض الخوارق والغزاة المفرطة في التحريات الجمالية كادت لولا القليل ان تحرم هذا الشريط من ان يكون عملاً من المستوى الرفيع .

« وحيدة » الذي ادير كشريـــط صامت ، أُجهز بموسيقى رائعـــة لكوستاكوفيتش . كان يروي قصة معلمة شابة من لينينغراد، ارسلت الى آلتائي في وسط آسيا ، فكادت ان تفقد الحيـاة لأنها تحيزت للفقراء ضد موظف غليظ (بوروقراطي) .

و « جبال من ذهب » الذي جاء هو الآخر من *F. E. K. S.* ، تميز كذلك

---

١ ـ لعله ايزنشتاين المار ذكره وقد حور الاسم بسبب خطأ مطبعي في الاصل. المترجم

بانسانيته . كانت اغنيـة جميلة لكوستاكوفيتش الموضوع الرئيسي لقصة دارت وقائعها في نهاية عهد القيصرية : فلاح غير مثقف وصل الى المدينـة منذ حين ، جعل من نفسه معطّـل اضرابات ، فلما ادرك بعد ذلك معنى التضامن ، التحق برفاقه . واننا لنجد النص البودوفكيني عن « التحسس بالواجب » الذي كان عملاً جماعياً ، في وقائع مؤثرة وحسنة القبول .

قدم « عمـال التعدين » ، محررو جريدة « بوتيلوف روج » ، الفكرة الاولى عن وقائع الشريط « سيناريو » . ولقد عرض انشاء اولي على العـمال بلغ بهن انتقاده ان روجع العمل به مرات عديدة .

ووقائع « الخطة المعاكسة » (او الخزي) ، اقيم بطريقة مماثلة . وكان موضوعه ، وهو معاصر ، يشبه موضوع جبال من ذهب : رئيس عمال سكير ، معاد للخطة الخمسية ، ينتهي به الامر الى الانضمام الى رفـاقه . وكان ارملر في هذا الشريط معاون يوتكيفيتش . وكان قادمـاً هو الآخر من F. E. K. S. . تبعت محاولته الاولى (البيت في الثلج) ، حذّاء باريس ثم حطام من المملكة ، وهو عمل تآلفت فيه التحريات الجمـالية الطريفة جداً مع ذوق مرهف جداً للسيكولوجية الاجتماعية .

وكان شريط « اوكراينا » (١٩٣٣) يروي ببساطة وفتنة حياة اسرة من الضاحية خلال الحرب والثورة . وكانت صبغته المباشرة وترفّق ملاحظـاته السيكولوجية تنظمه في عداد التيـار التهذيبي الذي كان يسم حينذاك افضل الافلام السوفياتية . وكان محققه ، بارنيت ، مع بودوفكين ، احد تـلامذة كوليشوف . وكان قد ادار عدداً من الافلام الوثائقية والافـلام الكبرى ، ومن بينها مسلاتان ممتازتان : الفتاة ذات علبة القبعات وبيت شارع تروبنايا .

اجتذب السنى الكبير للمدرسة السوفياتية الى الاتحـاد السوفياتي عدداً من المحققين الاجانب : ريختر ، بيلا بالاز ، جوريس ايفانس ورجل المسرح الشهير بيسكاتور الذي نفـاه هتلر . وقد اقتبس هذا الاخير رواية لآنا سيغير « ثورة

الصيادين » ، التي كانت تضم مشاهد بديعة جدا ، وبصورة خـــاصة ، دفن المضرب القتيل مع رفاقه الصيادين الوافدين من كل الآفـــاق والذين التأموا في موكب هائل استلهم منه مالرو نهاية روايته : الأمل .

وكان « تشاباييف » عمـل السميّين س. و ج. فاسّيلييف بـــداية ازدهار معتبر .

كان تشاباييف بطلاً تاريخياً ، رئيساً للأنصار خلال الحرب الاهلية ، اوحت مغامراته الى صديقه فورمانوف بقصة . واستخدم الفاسيلييفيّان هـذا الكتاب لجعله وقائع شريط ، اعداها وهما يعيشان مع جنود تشاباييف القدماء . ولقـد قاتلاهما ايضاً طيلة الحرب الاهلية . لقد رسم مسبقاً تقطيع هذه الإخبارية المعاد تركيبها ، التأطيرات العشرين بعد الثمانمائة لشريطهما .

كان تشاباييف « بوريس بابوتشكين » رئيساً كبيراً بالفطرة ولكنه مفرط الدفع ، وفورمانوف « بلينوف » مستشاره السياسي ، وعقيد ابيض ، تزداد خطورته بمقدار ما كان ذكياً وحساساً « بيفتسوف » . ولقد عاش الممثلون انفسهم مع الجنود الذين صوروا مشاهد المعركة .

وخلقت شعبية الشريط نموذج بطل عصري له حيـاته الخاصة . ان النماذج العديدة الهزلية والنماذج المأساتية النـــادرة التي خلقتها السينما لا تُدرك خارج اشخاص ممثليها . اما تشاباييف ، فكان بطلاً تاريخياً قبل ان يكون الممثـــل بابوتشكين . اصبح شبح هذا النصير ذي قلنسوة الفراء الواقف بجانب رشاش في عربة خيل سريعة ، صورة شعبية عمومية . ولقد راح الاطفال في الاتحـــاد السوفياتي يلعبون لعبة تشاباييف .

لقد بلغ الفيلم شعبيته النـــادرة بانسانيته القوية والمباشرة . كانت حرارة انسانية حقيقيــة تنبعث من الابطال . وعندما تعلمت النصيرة من احد الجنود استعمال الرشاش ، يشعر المرء ، دون ان يُعبّر عن ذلك بكلمـــة او حركة ، بنمو الاشتهـاء والحب بين هذا الرجل وتلك المرأة . وكان أشهر مشاهده الهجوم السيكولوجي : بدأت فرقـــة منظمة من الضبـــاط البيض المتعصبين

بمهاجمة موقع يحتله تشابايف ، فكانوا يمشون بنظام وبطء وكأنهم في استعراض ويسدون الثغرات التي يحدثها سقوط القتلى في صفوفهم . ولقد أحدثت هذه الآلية في المسير من الأثر في نفوس الانصار ما كاد ان يدفعهم الى التشتت . لكن رشاشاً تكشف في آخر لحظة حقق لهم النصر .

لقد أعلن هذا الهجوم الميكانيكي والهندسي عن ذاك الذي كان النازيون المهووسون يهيئونه في تلك السنة بالذات ، العام ١٩٣٤ ، من قبل لني ريفنشتال في شريطه عن نورمبورغ . كان وعيد « هجوم سيكولوجي » هائل يتنوخ على اوروبا كلها . فكانت حوادث تشابايف تري خطره والوقاية منه بآن واحد : ان يجبه الانسان الواعي الميكانيكية البشرية . وكان تشابايف مثلاً للانصار في كل اوروبا خلال الحرب العالمية الثانية .

استغرق كوزينتسيف وتروبيرغ ستة اعوام في انجاز ثلاثيتهم [١] المؤثرة « مكسيم » واختلقا فيها نموذجاً ضاهت شعبيته في الاتحاد السوفياتي شعبية تشابايف . كانت افلامها الثلاثة تستغرق في مجموعها ست ساعات وتعيد رواية حياة عامل بولشفي خلال فترة ما قبل الحرب (طفولة مكسيم) وتموز ١٩١٤ (عودة مكسيم) والعام ١٩١٨ (مكسيم في فيبورغ) .

كانت بداية الفيلم الاول « تحسس بالواجب » . وكانت تبعاته لدى بودوفكين تعالج ببعض الصور الشاعرية . اما لدى كوزينتسيف وتروبيرغ ، فكان مجرد توطئة . وكان موضوع ثلاثيتها الحقيقي هو البطل في نشاطه وقد أبدع وأغني به . وكان هدفهما هدف الروائيين تولستوي وبلزاك : ابراز مجتمع ما وتطوره من خلال بعض الافراد. ولقد اعد الممثل بوريس تشيركوف نفسه لدور مكسيم حتى قبل ان تكتب وقائع النص ، بوجدانية خارقة . ظل طيلة شهور عاملاً في

---

١ ـ في النص *Trilogie* ، وتعني حرفيا ثلاث مسرحيات متكاملة وكانت تطلق عند اليونان على مجموعة التراجيديات الثلاث التي يتوجب على المتسابقين في مباريات المسرح تقديمها ، كمسرحية « اوريستي » الثلاثية مثلاً .   المترجم

مصنع في ضواحي فيبورغ وفي لينغراد ليتقمص شخصية خلقه المقبل بشكل افضل . ولقد استنفدت سنتان في انضاج الاشخاص ومغامراتهم وفي التنقيب بين الوثائق وفي استقصاءات وقراءات ومحادثات ...

وتشكل الافلام الثلاثـــة كلاً ، فلا قيمة لأي جزء اذا لم تطلع على الجزأين الآخرين. وقد ُلطـّف الجانب الجدي بدعابة قوية سيطرت على كثير من الوقائع : النزهة عام ١٩٠٠ التي عكرها مرور الثوار ، وشوط « البليار » بين مكسيم والمحرض ، وارتباك مكسيم الذي ُسمي عام ١٩١٨ مدير مصرف . ثم ان بعض الحوادث تتجاوب من فيلم الى آخر ، كجلسة مجلس الدوما القيصري (في العودة) وجلسة الجمعية التأسيسية (في فيبورغ) . كان كل من هذين الاجتماعين مدروساً بعناية وعلم استفاد منهما كابرا في شريطه « السيد سميث في مجلس الشيوخ » الذي تدور وقائعه هو الآخر في حرم نيابي .

ولقد بلغ مكسيم من الشعبية مبلغاً عرض معه في افلام محققين آخرين ، كالمواطن العظيم لارملر .

كان هذا الفيلم ، البحث المنهجي الدقيق عن نوع جديد من السينما السيكولوجية . القسم الاول منه – ويدوم عرضه وحده قرابة ساعتين – يقتصر تقريبـــاً على مناقشات بين ثلاثة او اربعة اشخاص . فالموضوع معاكس « للتحسس بالواجب » البودوفكيني . انه يرينا انتقال سياسي طماع الى صفوف « الطابور الخامس » . ففي هذه الدراما ، كان كل شيء يرتكز الى الحوار . لكن ذلك الحوار كان حركة وسيكولوجيته ، البعيدة عن ان تكون فردية ، كانت ذات معنى اجتماعي بالنسبة للخصم كما بالنسبة « للمواطن العظيم » الذي هو تبديـل لبطل تاريخي ، سيرج كيروف . ولقد ترسخ ارملر في فيلمه كواضع نصوص طريفة طرافة خاصة وقديرة يكنّ اكثر مما نبـّأ في « الفلاحون » الممتاز مع ذلك .

كثرت حينذاك الافلام السوفياتية القيمة التي تخلق نماذج خيالية : كالاستاذ سوملوك ١٩٣٨ لمينكين ورابّـور الذي أرى الحياة في المانيا الهتلرية . كما أوحى

نص رائع للكاتب الألماني فريدريك وولف بـ : « نائب البلطيق » ١٩٣٧ لزارخي وخيفيتز ، حيث تقمص الممثل تشيركاسوف باحكام شخصية استاذ طاعن بالسن انتظم عام ١٩١٨ بجانب الحكومة الجديدة . وحقق غيراسيموف المتخرج من F. E. K. S. « المدرس » ١٩٣٩ والبواسل السبعة ١٩٣٧ ، وهو قصة درامية لبعثة شعبية . وفي « شراع على البعد » ١٩٣٧ ، اقتبس ليغوتسين رواية كاتاييف التي تدور في اوديسا الثائرة ، غداة بوتمكين . وكانت الوقائع التاريخية مشاهدة من قبل طفلين : ابن عامل وابن استاذ . لقد امتزجت النضارة والدعابة بتسام فكري حاد .

تبع محققون آخرون طريق البطـولة الذي فتحه تشاباييف . فبحـارة كرونستات ١٩٣٦ لدزيغان ، وقائع الحرب الاهلية ، يضم تتابعاً مدهشاً وفظيعاً من حوادث الاغراق ، استطـاع روسيليني ان يذكرها في القسم الذي يسبق الخاتمة في « بيزا » . وكان « الليلة الاخيرة » ١٩٣٧ لريسمان ، يري خـلال مقدرات فردية مختلفة نهاية الايام الثورية من تشرين الاول . وكان وصول قطار ، لا يدري احد ما اذا كان عدواً ام صديقاً ، الى ساحة محطة مقفرة ، يحيط بهـا جنود راصدون ، حادثاً شديد التأثير . كما ان المرء ليجد في القصة العاطفيـة لروميو وجوليت حديثين ، التأثر والانفعال الذين كانا كذلك ثمن « صديقات آرنستام الثلاث » .

بعد « ايفان » الذي أرى اقامة سد كبير وتحويل بنـاته واعدادهم ، حقق دوفجنكو « آيرو غراد » . تدور وقـائع الفيلم في سيبيريا بين حرس الحدود الذين يناضلون ضد جواسيس يابانيين . وكان تنفيذ الاعدام في احد الخونة من قبل صياد مسن في غابة تايغا المستنقعية الكبرى ، مشهداً توضحت فيه شاعرية دوفجنكو العاطفية أبلغ توضيح . ثم عاد الى اوكرانيا في « شتشور » تشاباييف ذلك البلد الذي هزم جيوش الاحتلال الألمانية عام ١٩١٨ .

كان دوفجنكو فيه مرة اخرى شاعراً غنائيـاً يمزج مشاعر الموت الكبرى

بمشاعر البطولة والحب والطبيعة . ان جمـــال الصور التشكيلي مدهش : سهولة مغطاة بالثلج ، اجواء شاسعة من الاعـــاصير يمخر فيها دخان حرائق الحرب ، حقول دوار الشمس المترامية الاطراف التي يقبض فيهـا الفرسان ... ثم ان الحركة الرومانطيقية ذات فكاهة غزيرة لكن بطلها كان مفرطـاً بالكمال قليلاً .

كرس محققون آخرون انفسهم للرجالات العظام من التـاريخ الروسي . ادار فاسيلي بيتروف عن قصة الكسي تولستوي فيلماً لبطرس اكبر لعله كان سيسقط في الابهة الرسمية لو لم تجرفه قريحة سهلة قليلاً وان كانت غزيرة دائماً .

قبل ميكايل روم بنجاح بعد « الثلاثة عشر » ، المهمة العسيرة الهـادفة الى اخراج بطل معاصر تقريباً في « لينين في تشرين الاول » و «لينين عام ١٩١٨» .

كذلك كرس نفسه للابطال الروسيين كل من ايزنشتاين وبودوفكين . وكان هذا الاخير يميل الى ترديد قوله « لا احب الافلام التاريخية » . كان « الراهب وبوجارسكي *Le Minime et Pojarski* » الذي وجهه مع دولـّر ، لوحة جدارية رائعة حافلة ومضجرة قليلاً . وفي عام ١٩٤١ ، جـــاء فيلمها « سوفوروف » ممتازاً في نزاعاته بين القيصر والجنرال وليس في مشاهد المعارك فيه .

وكان « الكسندر نيفسكي » ١٩٣٨ ، بالنسبة لايزنشتاين ، صيرورة تفتحت فيهاميوله« للطباق »الذي تميز به منذ مطالع عمله.وكانت جهوده ترمي الى خلق نوع جديد مماثل في المسرح لمـــا هو « اوبرا » مغنـاة كبيرة ، تجمع القصة والموسيقى والغنـــاء والتشخيص والممثلين والتزيينـات ومجموعة الآلات ، وبالاختصار ، كل الوسائل المسرحية المحمولة الى منتهى درجاتها ، لتحضير مشهد فخم زاه مجيد واحتفالي .

وضع تحت تصرف ايزنشتاين ممثلون ممتازون ووسائل هائلة . واتحد توليف دقيق وتأطيرات مختارة في طِبـاق « سمع بصري » بتقسيم سيرج بروكوفييف الممتاز ، فكان هذا العمل الرائـــع لوناً من السمفونية *en blan majeur* ؛ وكان

أوجهـا ، انكسار الفرسان التوتونيين على بحيرة « بيبوس » ، أحدى اكمل المتواليات في تاريخ السينما . ان التدقيق المتناهي في التحريات التقنية وارادة التأثير الشديدة الجد ، تجعل المرء احيانا ينسى الحركة . الا ان حب الوطن ينير شريطاً اتخذ فيه افناء الفرسان التوتونيين معنى النبوءة .

ثم ان افلاماً اخرى تبنت اعمالاً ادبية كبرى . حقق يوتكيفيتش « الرجل ذو البندقية » لبوغودين ، وحمل ريسمان الى الشاشة « الاراضي المستصلحة » لشولوخوف ، ودونسكوى « والفولاذ سقيناه » لنيقولا اوستروفسكي وكذلك مجموعة الكتب الثلاثة لسيرة مكسيم غوركي بقلمه : « حيـاتي الطفولية ، وانا اكسب قوتي ، ودراساتي الجامعية (١٩٣٨ – ١٩٤٠) . وكان «طفولة غوركي» ١٩٣٨ ، يستحق الاعتبـار بصورة خاصة : فالفيلم الوفي للكتاب وفاء عظيما ، كان بدوره رفيقا مفتونا مدهوشا مروّعا بل وطاغيا . ولقد حل دونسكوي بثلاثيته هذه في المقام الاول .

وفي مضمار آخر مختلف ، واستجابة لحاجة الجمهور ، أوجد ألكسندروف ، مساعد ايزنشتاين القديم ، المسلاة الموسيقية السوفياتية (كوميديا) بنجـاحه الرائع في « الصبية المرحون » ١٩٣٤ . ولقد ذكرت حميـا الفيلم وحيويته بجدة افضل الرسوم المحركة او افلام « الكوميديا » وجذلها . ثم ان هذا المزاج والتفاؤل طبعا افلام الكسندروف الاخرى ، وعلى الأخص « السيرك » و « فولغـا ـ فولغا » . كما ان بهجة الحيـاة الجديدة أظهرت كذلك بيمن من قبل بيرييف في « المخطوبة الغنية ، الراعية وراعي الخنازير » .

لقد تميزت السينما السوفياتية منذ بدايتها بتعدد « سينماتهـا » القومية . فالى جانب السينما الروسية بمعناها الحصري ، كانت هناك عشر مدارس . والسينما الاوكرينية التي يعتبر دوفجنكو اكثر ممثليـا اعتباراً ، تضم عدداً من المحققين القيمين امثال سافتشنكو (بوغدان خنيمنيتسكي ١٩٤١) ، الذي يمتاز بقدرته على معالجة التشخيصات العظيمة . كما عرّفت السينما البيلوروسية كلا من دزيغان

وسبيس وميلمان ، وكورش ، الخ .. اما السينما الارمنية فقد مثلها على الاخص بيك نازاروف : (الرجل ذو الوسام) ١٩٣٣ و (بيبو) ١٩٣٥ و (زانغزور) ١٩٣٨ و (دافيد بيك) ١٩٤٣ . والسينما الجيورجية ذات الرشاقة الخاصة ، عرفت في بداياتها سلسلة من النجاحات الممتازة ذات الطابع الواقعي الجديد المتفوق . لقد حولت اساطير شرقية من العصر الوسيط الى نصوص سينمائية وعرفت كيف تخط من جديد باطناب ومروءة نضالات الجبليين في « آرسين » لـ : تشياووريللي ١٩٣٧ . كما صورت كذلك افلام ازربيجانية واوزبكستانية وتركانية وطادجيكستانية الخ ... لقد كان لكل جمهورية كبيرة في الاتحاد ، شركتها المنتجة منذ عام ١٩٣٠ .

وكان التمييز السينمائي يجري كذلك بحسب الاحتياجات او الجماهير . ولقد انتشرت الاشرطة العلمية او التعليمية طيلة ما قبل الحرب انتشاراً كبيراً بوصفها سينما للأطفال .

كانت فترة ما قبل الحرب في الاتحاد السوفياتي غنية ومتنوعة . وكانت الافلام القيمة كثيرة وهامة ، راحت انواعها تتكاثر وتتميز طيلة الحقبة التي سبقت العدوان الهتلري في ٢٢ حزيران ١٩٤١ .

★

عندما شرع هتلر بهجوم جديد على روسيا ، دوهمت معامل مينسك وكييف وخاركوف ودمرت معامل موسكو ولينينغراد أو باتت معطلة . وفي تشرين الاول ١٩٤١ ، اخذ موظفو ومستخدمو المنشآت الذين جرى اجلاؤهم ، يتجمعون مجدداً في سمرقند أو في آلما آتا ، في اقاصي آسيا الوسطى حيث جهزت معامل جديدة . وانخفض الانتاج الى « ٢٥ » شريطاً عام ١٩٤٢ .

واعتبرت الافلام الوثائقية عن المعركة بين اكثر منجزات الحرب نبوغاً . ولعله يتوجب وضع العمل الطريف الجماعي الضخم : « ٢٤ ساعة من الحرب في

الاتحاد السوفياتي » في طليعة هذه الأفلام . كانت الفكرة العميقة لهـذا الشريط مأخوذة من مكسيم غوركي الذي دعا كتاب العالم أجمع قبل وفاته بقليـــل الى مشروع ادبي من طراز جديد يجمع بين الاقاصيص الحية التي ترجع كلها الى ٢٥ أيلول ١٩٢٥ . ولقد أوحت هذه « اليومية العالمية » فيما بعد بشريط كان نصه قادراً على ان يفتن من كان مثل دزيغا فيرتوف الذي كان يستلهم منها وحيه . وفي ٢٤ آب ١٩٤٠ ، انتشر مئات من المصورين ، ومن بينهم رومان كارمن ، عـلى مجموع اراضي الاتحاد ، فتلقفوا بآن واحـــد بعضاً من مظاهر الحياة السوفياتية المتعددة ، حققوا بها بذلك شريط « يوم من العالم الجديد » .

ولقـــد شُرع بهذه التجربة من جديد في ١٣ حزيران ١٩٤٢ حيث انتشر مائتان واربعون مصوراً على طول الجبهـة الشاسعة ، في العواصم او في المصانع الحربية ، فحققوا على هذا النحو « ٢٤ ساعة من الحرب في الاتحاد السوفياتي » ، الذي جعله القدر مقدمة لمعركة ستالينغراد . شوهدت في هذا الشريط المعارك في الثلوج القطبية والفجر الذي يشرق على موسكو ، وليننغراد في أقسى مراحـل حصار دام عامين ، وجريح مثخن يسحب من طائرة والممثلون في تمثيليات امام « قطعـــات الجنود » والزحف على سيباستبول وسط اشجار الليلك المزدهرة والقطعات التي كانت تصمد منذ اشهر طويلة في قتال غير متكافىء . ولم تكن هذه اللوحة المعتبرة لتخفي شيئاً من فظائع الحرب : لم تكن تُري انصاف آلهة معصومين فحسب بل رجالاً مصممين على الانتصار . لقد تجاوز الشريط المسهب والمباشر الحدود الطبيعية للشريط الوثائقي ، بنجاحه في لون جديد من الوصفية الجماعية « اونانيميسم [1] » .

حقق الشريط المستندي الكبير الاول : « هزيـة المانية امام موسكو » ، خلال المعارك العنيفة التي ظلت نتيجتها غير واضحة الاتجاه فترة طويلة : لم يكن

---

١ ـ *Unanimisme* : مدرسة ادبية ترمي الى ترجمة مختلف المشاعر والانطباعات لدى المجموعات البشرية بشكل جماعي : (الوصفية الجماعية) المترجم ف.ك.

ممكناً لهذا الشريط ان يتبع نصاً تم وضعه مسبقاً ، لكنه حمـــل جو المعركة الكبرى نفسه : هجمات في الثلج ، لقطـات لمدرعة اثناء العمل ، وهذه الجثث المعلقة المتجمدة لنساء شنقهن الالمانيون ، التي كانت تؤرجحها ريح الشتاء .

أدار كارمن وكومارتيز وسوفولتسيف في لينغراد المحاصرة والمقصوفـــة والمجوّعة والتي صمدت مع ذلك طيلة عامين من الحصار ، عملاً مؤثراً استطاعوا ان يودعوا فيه من العناية اكثر من مجرد لقطات مأخوذة اثناء المعارك المتحركة في القتال الكبير . ولم تقعد همة دوفجنكو به دون تحقيق « معركة اوكرانيا » لبوديك وجوليا سولنتزيفا، التي سيطرت عليها دواعي السهول الشاسعة المزدهرة او المتلفة وعبّادات ثقيلة (دوار شمس) تحت الشمس . وبعـــد افلام طويلة اخرى عن المعركة ، جاء « الاستيلاء على برلين » لريسمان ، باكداس الخرائب والمناوشات الاولى في الضواحي ،والشوارع الخربة حيث شيوخ طاعنون يهرمون جثث خيول نافقة ، وجثة غوبلز المتفحمـــة وجنود فرق الهجوم (S. S.) المأسورون وهم يستخرجون من مخابئهم « تحت الارضية » وأخيراً العلم المغروس فوق الرايخستاغ .

لقد ألهمت الحرب محققي مماثل آلما آتا او سمرقند . أظهر «انصار بيرييف» النضالات في مؤخرات العدو ، مثل « الرفيق ب » لإرملير الذي أغنى فيه اليقين والحمية عن تقنية تذكر بهـــا صعوبات تلك الفترة . وجاء « رقم ٢١٧ » لروم قرار اتهـــام ضد نقل النساء الروسيات الى المانيا ، و « كانت فتاة صغيرة » لـ : ايستيمون ، تاريخاً لحصار لينينغراد : الامهـــات وهن يمتن جوعاً في غرفهن القارسة والاطفال يسحبون المـــاء من فجوات احدثت في جليد نهر النيفا . ثم سرد « زويا » لآرنستام ، الميتة البطولية لفتاة صغيرة السن واستعرض خـلال مدة حياتها القصيرة ، خمسة عشر عاماً من فترة ما قبل الحرب في الاتحـــاد السوفياتي .

امكن ، بعد الانتصار في ستالينغراد ، تجهيز المماثل الآسيوية تجهيزاً افضل ،

فأحكت تقنيـــات الافلام . ولقد أنهى مارك دونسكوي فيها شريطه المؤثر « قوس قزح » الذي قد يفضل على شريطه « طفولة غوركي ». ان هذه الاخبارية عن قرية محتلة ، لم تخف الفظـائع ولا حق الدناءة . والمرء لا ينس وجه ذينك الطفلين اللذين كانا يدوسان بأرجلها التراب فوق قبر خفي لتكشيفه . ولقـــد انتهى ذلك العمل بتمجيد خطابي لغائبين ، ليس بعيداً عن الخاتمـــة في افلام بودوفكين الصامتة القديمة الذي كان يحقق حينذاك بالتعـــاون مع فاسيلييف ، « باسم الوطن » ١٩٤٣ .

خلال هذه الحقبة ، لم تعد الحرب الموضوع المباشر لكل الاعمال التي شُرع بها . كان تشياووريلي يدير في جورجيا ملحمة مسهبة ذات جزأين : « جورج ساخازي » . وفي آلما آتا ، شرع ايزنشتاين عـــام ١٩٤٣ بشريطه « ايفان الرهيب » ، وهو فيلم ذو نص رائع جداً كان يعده بدقة منذ أمد طويل. ولقد استطاع انهاءه فيموسكو التي عادت صالاتها الى فتح ابوابها في بداية العام١٩٤٤ . وكان هذا العمل ، الذي قدر له ان يكون آخر اعمال ايزنشتاين، الانجاز الجمالي الذي اصبح خاصاً به في القسم الثاني من مدة احترافه ؛ والذي تجاوز فيه كمال « الكسندر نيفسكي » . لقد اراد ان يعالج عمله بلون مأساتي « تراجيدي » فأقام شخصياته على شكل ما فوق احذية عالية النعال جداً ، كتلك التي كان يستعملها ممثلو المآسي عنـــد الاقدمين ، وجعلهم يرتلون تقريباً حواراً وتبرياً ذا اسلوب متخلف قديم ونبيل . وبنيت معظم المتواليات على هدي دواع تشيكية تتوافق مع الموضوعات الموسيقية لموسيقى بروكوفييف : فموت الملكة مثلاً ، سادتـه ازورارات مضنية ، والوليمة ميزت باشارات تشبه حرف(S) الكبير والنهاية تمزقها متعرجات شبه تعبيرية. ولكي نفهم عظمة هـذه «السينما الاوبرا » واهميتها الرئيسية ، يجب معرفتها بتمامها. لم يعلن عن قسمهاالثاني الذي أنهي عام١٩٤٦،الا بعد سنتين من انجازه،بعد موت ستالين. حينئذ ظهرت بنية «ايفان» المأساته التي تشكل كلا في مجموعها، بكامل اهميتها ولقد كان ختام المأساة مدهشاً بتلك الحفلة الراقصة الخيالية الملونة التيادتالىجريمة في الكاتدرائيةعولجتبالابيضوالاسود.

وكان افضل عمل للحرب المشرفة على نهايتها « المنعطف الحاسم» لفريدريك إرملر. وكان موضوعه معركة ستالينغراد. لكن مشاهد القتال احتلت حيزاً قليلاً في عمل جرت وقائعه كلها تقريباً في مباني الاركان العامة المغلقة ، حيث يتناقش الجنرالات حول خريطة . ولقد رسمت المعركة عن طريق علم النفس فكان إرملر يقوم بعمل بطولي : أن يقيم المتفرج في دمـــاغ الرؤساء العسكريين عن طريق مناقشاتهم وترددهم وقراراتهم . لم يُسأ تقييم الاعـــداء الذين شوهدوا سجناء يحملون تقاطيع ضباط المانيين اصيلين ولم يُمسخوا مطلقاً . بذلك ازداد ضغط « الدراما » حدة . لقد انتهى إرملر الى خلق سينما ترسم السيكولوجية الاجتماعية الجديدة وتبلغ عمقاً نادراً في الاساليب التي لم تكن تشبه في شيء اساليب المسرح ولا اساليب الرواية .

الفصل السابع عشر

نهضات في انجلترا وفي اوروبا

١٩٢٩ - ١٩٤٥

بريطانيا العظمى

بدت حرب ١٩١٤ – ١٩١٨ شبه قاضية بالنسبة للافلام البريطانية. أعاقت الاعمال الحربية الانتاج بعـــد ومضة الازدهار القصيرة حوالي العام ١٩١٢. وفرضت هوليود « البلوك بوكنغ [١] » ، فاحتكرت القـــاعات لمدد تتجاوز العام ، بفضل هذا الاسلوب التجاري ، الذي يفرض على المستثمر الذي يرغب في ضمان عمل بنجاح ، استئجار عدد آخر من الافلام رديء في معظم الاحيان.

وفي عام ١٩٢٠ ، كان الامريكيون يحتلون ٩٠ ٪ من البرامج ، مما اضطر بعض الافلام الانجليزية الى الانتظار زمناً طويلاً قبل ان تجد مكاناً لهـــا على الشاشات ، حتى ان الجمهور كان يسخر من ازياء الممثلات التي اصبحت بسبب ذلك الانتظار قديمة العهد. وبطؤ الانتاج ثم انقطع وأضاع مراكزه في الخارج

---

١ ـ بلوك بوكنغ ، نظام تتبعه الشركات المنتجة الامريكية حتى الآن وبعد الشركات الاوروبية حاليا وهو يقتضي بان يشتري المستثمر مجموعة « بلوك» من الافلام بينها الغث والسمين دون تمييز. اما اذا اراد المستثمر شراء شريط معين ، وهذا لا يحدث للتعامــل الامريكي ، فان السعر يكون غالباً باهظاً جداً. المترجم

(فرنسا ، ايطاليا ، بلدان الدومينيون) . واستسلم فيكتور ماك لاغلن وج.ك. آرثر وعشرات آخرون من الممثلين الممتازين لنداءات هوليود .

ولقد بلغ هبوط السينما الانجليزية دركاً اضطر معه محاموها الى مطالبة دور العرض بالالتزام المشروع بعرض برنامج بريطاني واحد في العام ... وانتهى الأمر بالمجلس النيابي وبالصناعة الى التلاشي . وفي عام ١٩٢٧ ، اعلن رسمياً قانون « سينماتوغراف فيلم آكت » فاضطرت دور العرض البريطانية ان تراعي الحصة « كوتا » ٥٪ التي ارتفعت فيما بعد الى ٢٠ ٪ عام ١٩٣٦ .

عيّن هذا القانون ومضة من الازدهار . ارتفع الانتاج من ٢٦ فيلماً الى ١٢٨ عام ١٩٢٩ . لكن معظمها كان رديئاً ومرامقاً (شغل كوتا) . ولقد امتازت هذه الحقبة ببدايات مفعمة بالبشائر : فقد تعاون انطوني آسكيث ، ابن رئيس الوزراء ، مع « برامبل » ذي المراس والخبرة،على ادارة فيلم *Shooting Stars* (١٩٢٨) الذي يجمع بين المأساة والملهاة (*Tragi - Comique*) ، وبدأ الفرد هيتشكوك بفيلم بوليسي : المستأجر (١٩٢٦) وهو انتاج صامت وغزير (*The Lodger*) .

أدار هيتشكوك اول شريط انجليزي ناطق:الابتزاز (١٩٢٩) (*Blackmail*) فأبرز فيه تذوق النص البوليسي الجيد الحبك واستقصاءات تقنية بارعة في زاوية اخذ المشاهد وفي التوليف « مونتاج » والطباق المرن ، الخ ... ولقد ظهرت مثل هذه الاستقصاءات في فيلم انطوني آسكيث البوليسي « بيت ريفي في دارتمور » ١٩٢٨ ، بينما كان لفيلمه عن حرب الدردنيل *Tell England* ١٩٣١، جفوة الوثائقية الموضوعية في بعض اجزائه ، دون ان نزعم بتأثره بمدرسة غريبرسن (*Grierson*) الوثائقية التي كانت في بدء ولادتها .

وبعد سنوات صعبة وشاذة عديدة ، عرفت السينما الانجليزية نجاحاً مفاجئاً وباهراً مع فيلم هنري الثامن لألكسندر كوردا . وكان كوردا الذي ولد في بودابست ، قد أدار في هنغاريا ثم في برلين وهوليود عدداً من الافلام التجارية

كانت نجمتها زوجته ، ماريا كوردا . ومع بدء السينما الناطقة ، كان المنغاري الهمام يصل الى لندن من باريس .

كان فيلم حياة هنري الثامن الخاصة مستلهماً من نجاح برليني قديم « آن دو بولين » ل : لوبيتش . ولقد مثل وجه الملك الفتان بشراسة وافد جديد : شارل لوتن يحيط به ميرل اوبيرون وايلزا لانكستر وروبيرت دونات . كما صورت ألبسة روبيروت ارمسترونغ الفاخرة تصويراً مدهشاً من قبـــل احد اوائل المصورين في ذلك العهد ، الفرنسي جورج بيرينال . ولقد أدى تعاون هـذه الظروف السعيدة الى ايجـــاد فيلم ان لم يكن طرفة رائعة ، فهو على الأقل على مستوى راق جداً ، استحق نجاحه العالمي . وعرف كوردا ، رجل الاعمــال الباهر ، كيف يفرض فيلمه على الولايات المتحدة ، تلك السوق المغلقـة في وجه الانتاج البريطاني منذ خمسة عشر عاماً .

سجل هنري الثامن بالنسبة للسينما الانجليزية بداية شهرة حقيقيـة ، فبلغ الانتاج عام ١٩٣٧ ، ٢٢٥ فيلماً واصبح الثاني في العالم . واصبح ٢٣ ممثلاً و٧٥ مجموعة سينمائية وفرعية « بلاتو » [١] تجهز الصناعة الانجليزية . وكان كوردا يتصرف برؤوس اموال ضخمة ، فركز الافلام ذات الاخراج الضخم والطـابع العالمي على غرار حياة دون جوان الخاصة (١٩٣٤) الذي كان آخر فيلم لدوغلاس فيربانكس . مع ذلك ، فان التزيينات الضخمة والخدائع السينمائيـة الحاذقة والنص المبتكر لدى هـ . ج . ويلز ، لم تحقق له نجاحاً كاملاً في « زمن المستقبل » (١٩٣٦) للأمريكي كمرون منزيس . كان هذا الاستباق *Anticipation* يبرز حرباً لا تنتهي تعيد العالم الى عصر الكهوف حتى يقيم طيـــارون حكماء ، سادة الطاقة والعلم ، عصراً ذهبياً جديداً ...

---

١ ـ *Plateau* : في سياق موضوعنا ، تعني كل جزء من ممثـل سينمائي مزود بآلات التقـاط المناظر كما تعني كذلك مجموعة التجهيزات السينمائية والاشخاص العاملين فيها من اجل تصوير مشهد معين . المترجم ف . ك .

استعان كوردا بالمحققين الاجانب استعانة واسعة ! وحصل رنيه كلير في لندن على نجاح كامل في « شبح للبيع، ١٩٣٦ ».لقد اتحدت دقة ادراكه اتحاداً كاملاً بالدعابة البريطانية، بهزئه من صاحب مليارات امريكي نقل الى ما وراء الاطلسي ، قصراً تاريخيـــاً مع الشبح الذي يسكن فيه . لكن فيلمه الانجليزي الثاني : « اخبار خاطئة » ١٩٣٨ ، كان فشلاً ذريعاً اسوة « بالفارس الأعزل » لفيدر . اما المحققون الالمانيون : زينّر وبيرتولد فييرتل ولوثر مندس الخ ... فانهم لم يعطوا شيئاً ذا قيمة باستثناء « سمفونية قطاع الطرق » ١٩٣٦ ، الذي حققه فريدريخ فيهر، وهو عمل طريف امتزجت فيه التعبيرية بالمغناة البسيطة .

واستطاع بعض المحققين بوسائل اقل جسامة من وسائل كوردا ، ان يحدثوا مدرسة بريطانية حقيقية . فأنطوني آسكيث ، بعد ان ابتلى نفسه في ضروب عديدة ، سحب فيلماً ممتازاً من مسرحية برناردشو « بغماليون » . وكان الممثل الرئيسي ، ليزلي هووارد ، قد عاون في ادارة هذا العمل الانجليزي الصميم الذي يمكن تصنيفه في عداد النوعية المستخف بها جداً للمسرح المصوّر (المُفَيلَم). ولقد فتح كال تصويره وتقطيعه ، الطريق قليــلاً امام الاقتباسات المقبلة عن شكسبير ، للاورنس اوليفييه .

وكان ألفرد هيتشكوك خير محقق انجليزي لما قبل الحرب . وكانت رائعته « الدرجات التسع والثلاثون » (١٩٣٥) ، رواية بوليسية كاملة (مع مادلين كارول وروبيرت دونات) ، استطاعت بحق ان تظهر بريطانيـــا العظمى على عشرة اوجه مميزة او جديرة بالتصوير لقاعـــات الطرب (ميوزيك هول) والاجتماعات السياسية وجيش الخلاص والاراضي البور الايكوسية ذات الجسور الفولاذية الكبيرة . كما لم تكن الرشاقة التقنية لتسف قط الى مستوى المجـانية ، بينما كان وصف الواقع العائلي يمت الى افضل التقاليد الادبية الانجليزية اكثر ممـا يتصل بتقاليد المدرسة الوثائقية التي كانت في طور التبلور بعد .

وكان عمل هيتشكوك غزيراً ، منوعـاً ومتباينا. كانت الدسائس البوليسية

اكثر افلامه تميزاً وكانت كلها جيدة التصوير والتوجيه ، على نسق الدرجـات التسع والثلاثون (جريمة قتل ، الرجل الذي يعرف اكثر مما يجب ، تخريب) . كما وجه مجلات سينمائية اذاعية « إلستري كالنغ » واقتباسات مسرحية (جونون والطاووس) أو افلاماً مملة بألبسة مسرحية ، كعمله الانجليزي الاخير : حـانة جمايكا .

وبعض المحققين الانجليز يتأرجحون بين الوثائقية وبين « اسلوب » كوردا ، على غرار ميخائيل بويل الذي انتقل من « زاوية العـــالم » ١٩٣٧ الذي يذكر بـ : « رجل آران » لفلاهرتي ، الى « لص بغداد » ١٩٣٩ ، ذلك الشريط الملون الضخم الذي نظمه في عداد الاختصاصيين بالتمثيليات الكبرى .

والممثل القديم ، كارول ريد ، الذي طرق كل الانواع ، تأثر بصورة خاصة بالوثائقيين في الافلام ذات المنحى « الاجتماعي » ذي الغرض المتبـــاين (بانك هوليديز ١٩٣٨ وتحت نظرة النجوم ، ١٩٣٩) .

كان الواقع الأكثر تميزاً في بريطانيا العظمى للاعوام ١٩٣٠ — ١٩٤٠ ، تشكيل مدرسة وثائقية .

طرق جون غريرسن النـــاقد والاديب الصحفي الايكوسي اللامع ، باب السينما عام ١٩٢٩ بفيلم « دريفترز *Drifters* » المكرس لصيد سمك الرنكة . ولقد وُلف هـــذا الشريط الوثائقي بالاسلوب « السمفوني » وفقـــاً لدروس دزيغا فيرتوف ، فجمع هذا النجاح حول غريرسن بعض المتحمسين الشبان . ولما اصبح منتجهم ، ضمن دعم بعض الوزراء والرأسماليين المستنيرين . ولقد أتاحت هذه الحماية الأدبية تمويل افلام وثائقية عديدة ، تتابعت فيها البحوث التي مهدت لها الطليعة القارية رغم بعض الضرورات الدعائية .

تشابك في منشأ المدرسة الوثائقية الانجليزية تأثيرات روتمان والتيـــارات الفرنسية ونظريات دزيغا فيرتوف وايزنشتاين وبودوفكين ودوفجنكو والانجازات الحديثة لجوريس ايفانز واخيراً درس فلاهرتي .

وكان الاهتمام يستأثر احيانا بالتأطير والتوليف والتصوير اكثر من استثارة بالموضوع المعالج . ومن بين الوثائقيين الانجليز الاوائل (١٩٣٠ – ١٩٣٤) يأتي آرثر ابلتن ، المحلل الرياضي الدقيق (صوت العالم،آيرو انجن *Aero Engine*) والناقد والمحلل بول روثا (احتكاك) وستوارت ليغ (السفينة واضعة القلوس – الكابلات –) وخصوصاً بازيل رايت الحاذق الماهر الذري (في كل الجهات *Par monts et Par Vaux* والطـــاحون في بارباد *Moulin aux Barbades* وسفينة جامايكا الخ ...)

ولقد طور وجود فلاهرتي في بريطانيا العظمى ، المدرسة في اتجاه اكثر انسانية . وفيلمه « اندوستريال بريتن » الذي شمل تصويراً ، مختلف المصـــانع البريطانية ، انقذ الوثائقيين– بحسب رأي غريرسن – من طغيان المنهج التأثري . لقد وجهنا عنايتنا ليس الى الآثار السمفونية كســابق العهد ، بل الى النصوص متوقعين من الملاحظة المباشرة والواعية ... اكثر مما نتوقع من تنسيق مظاهرها الجمالية .

مع ذلك ، فان « رجل آران » ١٩٣٤ الذي قضى فلاهرتي عامين في توجيهه في جزيرة ايكوسية نائية ، عقد على « تنسيق المظاهر الجمالية » من الاهمية اكثر مما فعل المحقق نانوك في اي من اعماله . ولعل الرجل كان أقل وجـوداً فيه من جزيرة آران ، بسماواتها العاصفة وامواجها المتلاطمة ورومانطيقية صخورهـا السامقة . حتى ان الطبيعة كما يراها مصور مناظر طبيعية لا يباري ، كانت تنسي احيانا الصيادين وكدحهم . ولكن هذا العلم الجبار حوى برود تركيب مفرط التدبير ، والدفء الانساني يظهر بوضوح عندما يلقي فتى صنانيره في الماء من أعلى الصخور . لكن هذه اللحظات شديدة القصر .

وبعد رجل آران ، اضطر فلاهرتي رغم انفه ان يكرس جهداً للضرورات التجارية وان يدير متوالية في الهند : ايليفنت بوي : صبي الفيل ، مع زولتان كوردا . ولقد اكتشف عدو الممثلين في هذا الفيلم نجماً هو سابو الشاب .

وامتزج تأثير كافالكانتي الذي استقر في لندن عام ١٩٣٣ ، بتأثير فلاهرتي لتهذيب المدرسة الانجليزية . وتوضح التيار الجديد بجلاء خلال الاعوام ١٩٣٥ – ١٩٣٦ في افضل فيلمين لبازيل رايت : انشـــودة سيـلان ١٩٣٥ الذي ينتهي بعاقبة صناعية ، وخصوصاً « بريد الليل ١٩٣٦ » بالتعاون مع هاري وات ، وهو اغنية شعبية موزونة عن كدح سعـاة البريد المتجولين في انتقـــالهم الى ايكوسيا . وبينما كان الميل السمفوني الصرف يأوي الى الرسوم الحية بالألوان لـ : لن لي *Len Lye* في رقصة قوس قزح اللامعة المدهشة ، فـان العناية المنسوبة للأشخاص كانت تتزايد في الأفلام التي كرسها كافالكانتي للشعب اللندني الصغير (*Pitt and Pott*) وللمعدنين (*Coalface* ١٩٣٦) . ولنذكر كذلك ادغـــار آنستي ودونالد الكسندر وجون تايلر ، الخ ...

وزعم الوثائقيون متابعة « غزو الموضوعية » . وكانت رائعتهم « بريد المساء *Night Mail* » ، نشيداً غنائيـاً للعمل ، مستقلاً عن الظروف التي يتم فيهـــا . فالايماءات البشرية وحركات ذرعان الآلات (بييلات) والقصيدة المفخمة الـتي تعلق على الصور وانسياب الخط الحديدي والمناظر المتتابعة عند الغسق ، كانت العناصر الـتي استخدمت في تشكيل فسيفساء الأصوات والحركات . وتخـــوم المدرسة – التي يحددها جزئياً تمويل افلامهـــا – اصبحت اكثر وضوحاً عندما راحت تدرس المسائل العامة . ان للوثائقيين بصورة خاصة الفضل في انهم اثبتوا للسينما الانجليزية بانهـا قادرة على ان تجد في الحياة اليومية القريبة ، عالمـاً اخاذاً يستحق التصوير او غريباً ، اكثر اغراء من العالم الهوليودي .

ابان الحرب العالمية الثانية ، كانت السينما البريطانيــة في اشد الازمة المادية ، تلك الازمة التي جاءت العمليات الحربية تزيدها احتداماً (٥٦ فيلماً عام ١٩٤٠ مقابل ٢٢٥ عام ١٩٣٧) .

وشهدت سنوات الحرب الاولى تفتح الوثائقية واثرها على النصوص . لقـــد انضمت المدرسة الى دوائر الدعاية ، وتوسعت في اتجاهـــين رئيسيين . فأفلام

الوقائع ، التي تخصص فيها بول روثا، كانت بيانات تعليمية يدعمها تعليق وتنسيق صارمين (World of Plenty عالم الكفاية ١٩٤٣ ، والعالم غني ١٩٤٦) . وهذه الافلام التوليفية التي يقترب منها فيلم معركة الصحراء ١٩٤٣ لروي بولتنغ، كانت تستخدم استقصاءات فيرتوف او استر شوب القديمة .

وهناك نزعة اخرى متأتية عـن فلاهرتي كانت تهدف الى تهذيب المواضيـع مستعملة رجال الشارع كما تستعمل الممثلين المحترفين .

وكان احد افضل مجنديها همفري جيننغس ، يملك موهبـــة احساس مكين بالناسوتية والدعابة كان اسلافه يفتقرون اليه احياناً. وبعد « سبير تايم ١٩٤٠ » الحاد والساخر ، قدمت له حياة رجال الاطفاء اللندنيين في صراعهم مع النـار موضوعاً اخاذاً : « نشبت النيران ١٩٤٢ » . وفي ليـلي مارلين ١٩٤٣ ، روى القصة الفتانة لاغنية انتقلت من المعسكر الالماني الى الصفوف الانكلوسكسونية. وفي نهاية الحرب ، كانت « مذكرة لتيموتي » ١٩٤٥ ، شهادة مريرة . وكان ان مات بعد ذلك بقليل ميتة عرضية .

وتابع هاري وات في خط مماثل، مهنته التي لمع فيها من قبل : (*Target for to - night* ١٩٤٥ و *London can take it* ١٩٤٢ ، الخ ...) والتي قادته بعـد « تسعة رجال ١٩٤٣ » الى ادارة فيلم كبير نصف وثائقي في اوستراليا: «الطريق مفتوحة ١٩٤٥ » .

واستطاع مساعد لهاري وات ، بات جاكسن ، ان يدير من جانبـــه فيلماً عظيماً بالألوان نصف وثائقي ونصف روائي : *Western Approaches* ١٩٤٤ ، قريباً في موضوعه البحري لأوديسة [١] عن قافلة نسفتها قذائف الطوربيد : من

---

(١) الأوديسة قصيدة للشاعر الاغريقي هوميروس في اسفـار ملك يوناني وتعني الكلمة هنـا قصة كثيرة الحوادث والاسفار . المترجم

سان ديمتريو الى لندن ١٩٤٣ ، كان قد ادارها احـد تلاميذ كافالكانتي ، تشارلز فرند . ولقد ادير الفيلم الاول في البحر مع البحارة فحسب. اما الثاني فقد حقق بكامله في الممثل مع ممثلين محترفين . لكن النتيجة غالبـاً ما كانت تظهر مطابقة وذلك بمقدار ما كانت الوثائقية تنزع الى النص حينذاك وما كان النـــص متأثراً بالوثائقية .

ولقد اثرت المدرسة التي احدثها غريبرسن في محققين عديدين . اعطى كارول ريد لوحة عن الحرب غالباً ما كانت وثائقية في *The Way Ahead* ١٩٤٣ وحقق انتوني اسكيت رائعته « طريق النجوم » ١٩٤٥ بمذكرة يومية لحيـــاة قاذفات القنابل . واستسلم نويل كووارد بدوره لهذا التأثير – وكان بواب مسرح مسن ، في « اولئك الذين يخدمون في البحر ١٩٤٢ » الذي اتخذ من اجله كمعاون له دافيد لين مؤلف بيغماليون القديم . ثم حقق فيما بعد تبعاً لنصوص الكاتب الممثل الذائع الصيت « الفانون السعداء والفكر يتسلى ولقـاء قصير ١٩٤٥ » . وكان موضوع الفيلم الاخير غراميات مماكسة لربة اسرة في اطار موسوم بدقة بطابع الريـف الانجليزي وبورجوازيته الصغيرة . واستعمال التزيين ، الطبيعي منه وغير الطبيعي وموضوع محطة اللقـاء ووضوح الشخصيات ، كانت تفضح الاثر الوثائقي وتسهم في الانجاح .

في تلك الاثناء ، كان ارثر رانك يحتكر ستين بالمائـــة من الاستثمار ونصف المماثل . لقد حصل صاحب المليارات هذا ، الذي اثرى من تجارة الحبوب ، على دائرتـــين عظيمتين محيطتين : الاوديون وغومونـ . واتاحت ارباح القاعات والطواحين « للملك آرثر » ان يقيم في بضع سنوات منظمة رانك التي شملت كل فروع السينما .

وانفتح صراع بين الغازي الانجليزي والاحتكارات الامريكية القديمة كانت السوق العالميـة مسرحاً لها . فكان اكتسابها يحتم افلاماً فـــاخرة على مستوى استثنائي . ولقد اهتم رانك بمشروعين طموحين : انطوان وكليوباتره لغابريـيـل

باسكال الذي جاء عملاً فنياً ضعيفاً باهظ التكاليف وهنري الخامس الذي جــاء نصراً مبيناً بفضل لورانس اوليفييه. لقد عرف الممثل وواضع النصوص الكبير في هذا الاقتباس من شكسبير ، كيف يضع في خدمــة المسرح كل وسائل السينما وكيف يستوحي من المصغرات الفرنسية ولوحات القرن الخامس عشر الايطالية ليتفنن في استعمال طريقة الالوان الامريكية « التكنيكولور » .

وحققت **ايرلندا** التي يمكننا التحدث عنها هنا ، اولى افلامها الوثائقية ابان معاركها من اجل الاستقلال (مأتم سين فيــنر اودونافان روسا الذي صوره غوردون ليويس عام ١٩١٦) ، ووضعت نصوصاً على ما بدا ، لحوالي اربعــة وعشرين فيلماً كبيراً بين ١٩٢٠ و ١٩٥٠ ، خــلا الانتاجات الامريكية فوق اراضيها (كالرجل الهادىء لجون فورد) .

تشيكوسلوفاكيا كانت براغ في اوروبا الوسطى مركز الانتــاج الاكثر نشاطاً . فمنذ عام ١٩١٢ ، حقق المهندس ماكس اوربان فيها عدداً من الافلام الفنية التي كانت نجمتها زوجته آنا سيلداكوفا .

وبعد عام ١٩١٨ واستقلال البلد ، شرع كاريـل لاماك وغوستاف ماشاتي في احتراف مهنة افادتها النجمة الـتي اكتشفاها : آني اوندرا ، فأدارا مستقلين افلاماً عديدة مكرسة لمغامرات الجندي الباسل شويك ١٩٢٥ — ١٩٢٧ .

وبلغ ماشاتي الذي كان غزير العمل ، شهرة عالميــة في فيلمين « جريئين » : ايروتيكون ١٩٢٧ وخصوصاً الوله الشديـد *Extase* ١٩٣٣ الذي كشف عــن نبوغ النجمة هيدي لامار . ان كلاً من الفيلمين عبارة عن قصص زنى هزليــة او مؤسية عادية . وهذه القصص ، التي لا تغفل العشاق بعد قبلتهم الاولى ، عولجت بمفهوم كبير للبيئة : المحطة في ايروتيكون والريف في الوله الشديد. وكان وصف الحب المادي جريئاً دون ان يكون مع ذلك مهيناً، استعان بادراك كبير للتقطيع والتصوير . وكان الوله الشديد توفيقاً ونجاحــاً بنصه المجرد والبسيط الذي كتبه

الشاعر نيزفال . فكانت قصيدة شهوانية تنطلق من هـذا العمل المتأثر بالمدرسة الالمانية اقل من تأثره بالمدرسة السوفياتية .

وكان هذا الاثر ملموساً بقدر ذلك في « كذلك هي الحياة » ، فيلم السويدي جونغانز الذي حقق في احياء براغ الشعبية . وبطولة الفيلم -وهي عن خادمة ينتهي بها الامر الى الموت في ماء غال لغسالة - ، كانت تضطلع بها مبدعة « الام » التي لا تنسى ، فيرا بارانوفسكايا . وكان الفيلم يحمل في عنوانه : اتراح وافراح الناس الفقراء ، التي كانت موصوفة فيه بلهجة نصف حانية نصف هجائية لعلها لا تخلو من المرارة . ثم ان احياء براغ الشعبية كانت كذلك المكان الذي اقامت فيـــه افلام كاريل انطون او ميروسلاف سيكان . كما ان نجاح افلام ماشاتي ادخل الى الخارج « الحياة في سن ١٨ » ١٩٣٢ لإينهان وريكا و « الحب اليافـــع » ١٩٣٣ لجوزيف روفنسكي الذي مات عام ١٩٣٦ . وحقق مارك فريك افضل فيـلم له « يانوسيك » وهو قصة بطل سلوفاكي اجاد باسنكا في تصويره اجادة كبيرة .

وقبل ان يستقر هتلر في هرادشن كان هناك مدرسة قومية في تشيكوسلوفاكيا دون ادنى ريب ، يمكننـــا بيان سمات عـديدة لهـــا : جمـال التصوير ، سداد اللهجة ، النجابة ، تدبير حقيقي لا ينفي الجرأة - على صعيد العادات على الاقل - ، واحساس واقعي بالطبيعة او بالفولكلور القروي او بحيـــاة المدن الشعبية .

بولونيـــا

بـــعد عام ١٩١٠ ، انجب الكسندر هـــيرتز وهنريك فينكلشتاين في فارصوفيا ، السينما البولونية باكتشافها نجمة لها هي : بولا نيغري .

وانتجت بولونيا بين اعوام ١٩٢٠ و ١٩٣٩ بين ١٠ و ٢٥ فيلـماً في السنة . ففي زمن السينما الصامتـة ، يجب الاشادة بجهود بوشالسكي وموزديلبوسكي وريشار اوردينسكي . اما بعد ١٩٣٠ ، فقد تحسنت النوعية بفضل جيل متأثر بالطليعيـين وبالسينما السوفياتية ، ويضم الكسندر فورد ووندا جاكوبوسكا

وبوكزووسكي وبوهوزيبويكز وسيكالسكي وزارزيكي، الخ.. ولقد اضطر معظم هؤلاء السينمائيين الى حصر جهودهم في الوثائقيات وفي الافلام التجريبية. لكن الكسندر فورد استطاع ان يخرج افلاماً هامة عديدة وجريئة: لفيف الشارع ١٩٣٢، عن باعة الصحف الفارصوفيين الصغار واناس نهر فيستول ١٩٣٧ بالتعاون مع زارزيكي والفيلم الوثائقي المطبوع بالرواية: قادمون ١٩٣٦. ولقد نال هذا الفيلم نجاحاً كبيراً في باريس عندما قدمه جان بنلوفيه. لكن فورد تنازع مع رقابة بيلسودسكي او العقداء الوزراء.

النمسا

في المملكة النمساوية الهنغارية، انتشر انتاج صغير قبل ١٩١٨، كان اجدره بالذكر انتاج ساشا فيلم التي اسسها الكونت فيليكس كولورات الذي اوصى المؤلف المسرحي مولنار بوضع النصوص. وتشكلت شركات صغيرة في بودابست ولمبرغ وبخارست.. وكانت فيينا مركز نشاط كبير. اكتفت عاصمة آل هابسبورغ زمناً طويلاً بمنافسة باريس في الانتاجات الغزلية. ولكن في عشية ساراجيفو، كانت فيينا قد عالجت كل الانواع. وكان يمتاز فيها بصورة خاصة فرع الشركة الفرنسية ايكلر وشركة *D. E. C. L. A.* التي ادارها ايريك بومر الشاب بعض الوقت، وهو الذي شحذته حديثاً فكرة تدريب لدى شركة غومون في باريس.

ولقد اختصت النمسا مع السينما الناطقة بالافلام الموسيقية. وكان ويللي فورست، الذي ادار «السمفونية غير التامة» ١٩٣٣ مع مارتا ايفرت، ذلك التقلب اللذيذ عن حياة شوبير، وفيلم «ماسكاراد» ١٩٣٤ الماهر مع بولا ويسيلي، وهو احياء «لفيينة» آل هابسبورغ، ذات الفخامة والترف، سيد هذا النوع. كذلك وجه ويللي فورست فيلم مازوركا ١٩٣٥ وسيريناد ١٩٣٧ واخيراً بل آمي *Bel Ami* ١٩٣٩ الذي انتهى غداة الانشلس. وكانت الافلام الفيينية خفيفة وانيقة بل ومفرطة العذوبة ايضاً اشبه ببعض الحلويات. وكانت تتجه تفضيلاً نحو الاحقاب التاريخية الزائلة حيث كانت فيينا لا تزال عاصمة اوروبا الوسطى.

وكان لهنغاريا بقاعاتها الثمانين بعد الخمسمائة ، انتاج غزير ولكن سيء دائماً تقريباً . ولقد اقلق بودابست ، المنتج كوردا والمحقق فيجوس وميشايل كيرتيز التي اتخذ في الولايات المتحدة اسم كورتيز ، حالمـــا توطدت شخصيتهم بوصفهم جماعة من مشاهير المصورين الممتازين الذين استقروا في المماثل الفرنسية والالمانية والامريكية والانجليزية ...

البلدان الاسبانية (الايبرية) [1]

اسبانيـــا

كانت برشلونة مهـــد السينما في اسبانيا حيث ُوجهت الاخراجات الاولى من قبل سيغندو شومون (ثقـلاء الحديقة ، ١٩٠٥) وفروكتووزو جيلابير . وكان الاول ، وهو مصور تقني عظيم ، قـد سلك المهنة بصورة خاصة في باريس وتورين . اما الثاني ، فكان بين ١٩١١ و ١٩١٨ المحقق او المنتج لافلام طويلة ناجحة هامـة : (آنا كودوفا ، والعرق الرديء ، ومقطوعة شوبان *Nocturne* الحزينة مع تينـــا كزيرغو) . وعرفت السينما الاسبانية بعض الازدهار خلال هذه الحقبة حيث ابتدأ فيها ريكاردو دو بآنوس .

وتميزت فترة ما بعد الحرب بأزمة ثم باستئناف قوي فتجاوز الانتاج ثلاثين فيلماً عام ١٩٢٦ . ولقد استدعي حوالي العام ١٩٢٠ العديد من المحققين والممثلين الفرنسيين . وبعد ذلك طلع او ترسّخ كل من بينيتو بيروجو الجامـــح الماهر : (بوي ، وما وراء الموت ، والكونتيسة ماري) . وجوزيه بوخس النقي السريرة المتوسط البراعة (لافيربينا دولا بالوما ، ١٩٢١) وفلوريان ري الذي بعـد ان عالج انواعاً مختلفة (لاريفولتوزا ، لازاريو دو تورميس ، الراهبة سان سولبيس الخ ...) ، اعطى بلده افضل فيلم صامت له : « القرية الملعونة » ١٩٢٩ . وكان

---

(١) يطلق اسم البلدان الايبرية على اسبانيا والبرتغال معاً . المترجم

الذي قدمه في باريس جوان بيكيراس، ذلك النبيل الاسباني الذي اعدم فيما بعد خلال العام نفسه رمياً بالرصاص مع صديقه غارسيا لوركا، مضاداً «للاسبانيوليات» المنتجة في برشلونة او مدريد .

وعلى الرغم من « الحماية » غير الناجعة التي قررها الدكتاتور بريمو دو ريفيرا فان السينما الناطقة وكذلك قيام الجمهورية ، لقيا السينما الاسبانية في ازمة . وقطعت الحرب الاهلية الانتاج كلياً تقريباً ، ذلك الانتاج الذي استؤنف ببطء شديد بعد عام ١٩٣٩ في بلد استنزف حتى الموت .

البرتغال

كان اول اخراج في البرتغال عام ١٩٠٩ (جرائم ديبغو آلفس) لباربوسا الصغير . ثم اتسع الانتاج بعد ١٩١٦ واخذ شيئاً من الانتشار بين اعوام ١٩٢٣ – ١٩٢٤ بعد الاستعانة بالمحققين الايطاليين (جيرانو ديني واينو لوبو) والفرنسيين (روجيه ليون ، موريس ماريو ، الخ ...) ومنذ السينما الصامتة تكشفت موهبة ليتاوو دو باروس التي انشأتها الوثائقية ، وهو الذي ادار عام ١٩٢٩ فيلم ماريو دومار باسلوب تصويري مدقق ممحص ، مستخدماً صيادي قرية نازاري الفولكلورية كممثلين . ولقد هيمنت شخصيته زمناً طويلاً على السينما التي منحها اكبر نجاح تجاري له في فيلم « تلاميذ السيد القس » . وكشف فيلم وثائقي « دورو فينا فلوفيال » عن حساسية مانويل دو اوليفيرو الذي كان فنه يتصل بفن الطليعة الاوروبية . لكن البرتغال لم يخرج خلال السنوات العشر الاولى للسينما الناطقة ، اكثر من خمسة عشر فيلماً في مجمل انتاجه .

الفصل الثامن عشر

الواقعية الجديدة الايطالية والافلام الفرنسية

١٩٤٥ - ١٩٦٠

ايطاليا

كان الانتشار المفاجىء للواقعية الجديدة الايطالية في العالم الغربي الظاهرة الاكثر اهمية لما بعد الحرب . لقد فرضت آنا مانياني في روما مدينة مكشوفة ١٩٤٥ ، طرازاً جديداً للمثلة المأساتيـــة . كانت تجسد تجسيداً بليغاً امرأة من الشعب نزلت الى الشارع للقتال .

وكانت الافلام القيمة نادرة منذ عام ١٩٣٠ وكانت مدينـــة على الأخص لبلازيتي وماريو كاميريني . الأول ، سهل التأثر ومثقف ، ابتـــلى نفسه في كل الألوان : في الإحياءات التاريخية (نيرون ١٩٣٠ وايتّـور فييراموسكا١٩٣٨) وفي الملحمة الغاريبالدية : ١٨٦٠ (١٩٢٣) وفي الفيلم البحري (ابديلبارا‌ن ١٩٣٦) وفي روايات الفروسية والسيف (غرامٌ لسالفـــاتور روزا ١٩٣٩) والملحمة المفخّمة (التاج الحديدي ١٩٤١) .

وكان افضل عمل له حينذاك « ١٨٦٠ » فقد طبع استعمال واسع للتزيـــين الطبيعي وللممثلين غير المحترفين واستخدام حاذق للصوت وتصوير جميل ، شريطاً أدى النفحة الغاريبالدية رغم النهاية التي فرضها عليه نظام الحكم .

اما ماريو كاميريني ، فقد تخصص بالمسلاة الخفيفـة وتصوير البورجـــوازية

الصغيرة ، الأمر الذي يذكر بصدده برونيه كلير . وكانت رائعة كاميريني بعد فيلم : الرجال ، ياللأفظاظ ! ١٩٣٢ بحسب نص جذاب لماريو سولداتي ، مسلاة لامعة بأزياء القرن الثامن عشر : القبعة ذات الحرف الثلاثة ١٩٣٤ .

ان النجاحات الفردية لكاميريني أو بلازيتي شيءلا يجوز التغاضي عنه . لكنها لا تسمح قط بالكلام عن مدرسة ايطالية تضاهى بمدرسة عام ١٩١٤ أو ١٩٤٥. مع ذلك ، فان نظام الحكم حاول بعثها . ففي عام ١٩٣٥ ، تبع اقامة ادارة عامة للسينما ، انشاء « السينيسيتا » ، وهي مماثـــل رومانيـــة ضخمة ، اناط موسوليني بابنه فيتوريو مهة الاشراف عليها ولقد اوضح النظام مثله في سيبيون الافريقي ١٩٣٧ ، الذي اداره كارمين غالون بعد حرب الحبشة ، فجند قطعانا من الفيلة وعشرات الملايين من الليرات، لنتيجة لم تكن لتستحق بـــلوغ مستوى المسلاة غير المقصودة .

ولقد جعلت نجاحات المحور المؤقتة روما تأمل فيغزو الشاشات الاوروبية ، فتعزز الانتاج (٧٠ فيلماً عام ١٩٤٠ ، ٩٠ عام ١٩٤١ و ١١٩ عام ١٩٤٢) . وكانت افلام الدعاية الفاشستية (بنغازي لجينينا ، واوديسا الملتهبـــة لغالون ودجارابوب لألسندريني) اقل عدداً من أفلام الدراما او المسلاة المقامة في عالم « التلفونات البيضاء » المتأتية من هوليـــود والـ : *UFA* ومسرح ذرع الشوارع الهنغاري .

وكان اصدقاء السينما الايطالية الحقيقيون الذين كانوا يعدون لنهضتهـــا ، معادين للنظام جميعهم تقريباً ويعيشون على هامش المماثـــل . كانوا يُرون في المركز التجريبي – حول الناقـد باربارو والمؤرخ باسينيتي – وفي المجموعـات الفاشستية *G.U.F.* ، أقل عطفاً على موسوليني مما تؤكده القابهم .

ومع الصعوبات التي خلقتها للنظام بداية حرب قدر ان تكون قاضيـة ، تجمعت هذه المواهب واستطاعت ان ترسي قاعدة نهضة السينما الايطالية التي

اخفقت الفاشستية في رسمها خلال عشرين عاماً ...

واذ رفض « المخططون » هذه الرداءات التجارية والدعاية ، التفتوا (لاتوادا وسولداتي وكاستيلاني وشياريني) الى اقتباس الاعمال الأدبية القديمة التي ترجع في الغالب الى القرن المنصرم ، لتحقيق افلام ذكية محكمة وجامـدة ، تعمدوا اغفال الجدة فيها (جياكومو المثالي وعالم صغير قـديم وطلقـة مسدس وشارع الاقمار الخمسة ، الخ ...) .

وراح آخرون تحت تأثير غريبرسن ، يستقصون « الموضوعية الوثائقية » ، كقبطان الباخرة دو روبيرتيس الذي حقق فيلمه الممتاز « *SOS 103* » باحياء عملية انقاذ غواصة مستعيناً بممثلين غير محترفين في التزيينات الطبيعية . ثم همّ بروسّيليني لتحقيق « السفينةالبيضاء » وبعدئـذ وضـع دو روبيرتيس نفسه في خدمة دعاية ما استطاع روسّيليني رفض خدمتها في « طيار يعود » ولا في « الرجل ذو الوسام » بصورة خاصة ، فكانت « الموضوعية » الرسمية خـلال الحرب هي « البطلة » .

وبالتوازي مع النزعات التخطيطية والوثائقية ، انتشر التيار الذي عُمد عام ١٩٤٢ باسم « الواقعية الجديدة » بواسطة اومبرتو باربارو. ولقد احكمت نظرياته من قبل المتعاونين في مجلة السينما المناهضين للفاشستية . وكان غيـّسبي دوسانتيس اصلب هؤلاء النقاد مراساً ، يطالب بالاتصال السري مع المقاومة ، بخلق سينما ايطالية واقعية ، شعبية وقومية .

وحصل لوتشينو فيسكونتي على دو سانتيس كمساعد في فيلم «اوسيسيوني» المنقول صراحة عن : الساعي يطرق الباب دائما مرتين ، لجامس كين ، بعد ان منعته المراقبة من التواؤم مع الروائي الكبير فيريستي فيرغا . وكان فيسكونتي قد أعد فنياً من قبل جان رينوار . ففي « اوسيسيوني » ، طردت القمصان السوداء والمسرات البيضاء من الشاشات من قبـل واقع ايطاليـا وشوارعهـا

وجماهيرها الشعبية واعيادها ومآسيها وحياتها اليومية . لذلك فقد جرّ منعه بعدم تقييده . لكن ذلك لم يمنع الرائعة الواقعية الجديدة الاولى من ان تمارس اثراً قاطعاً .

وكان الفتى الاول الشاب فيتوريو دوسيا قد اصبح مخرجاً ، فاتخذ بعد عدد من المحاولات ، الصحفي سيزار زافاتيني كمعاون له . وكان فيلمها الاول : الاطفال ينظرون الينا ، ينقد العادات المختصة بالزواج بجرأة صدمت العهد الغارب. وبعد سقوط موسوليني ، وبعد روما مدينة مكشوفة ، استطاعا تحقيق « باب السماء » حيث تشكل « سكتشات » تمثيليات قصيرة عديدة مرتبطة بحج ديني بشكل تعريضي ، لوحة عن ايطاليا خلال الساعات الاكثر فاجعة من الحرب .

وكان زافاتيني واضع النصوص لبلازيتي في « اربع خطى في السحب » . ممثل تجاري في سيارة نقل ركاب (اوتوكار) يلاقي صدفة امرأة شابة حبلى ويوافق على ان يظهر بدور زوجها . وكان خطأ الظن مشتقاً عن الهزليات الامريكية الخفيفة . ولكن ، مرت في معالجة الموضوع ، ملامح فترة من الزمن كان الدوتشي يترنح خلالها . وكان الشعب يكتسح الشاشة خلال مختلف المتسلسلات في سيارة نقل ركاب « اوتوكار » مبهورة وخليقة بأن تصور ، لا تتفق كثيراً واساطير نظام يزعم ان « القطارات تصل في مواعيدها المحددة».

قدمت معارك المقاومة ، المواضيع الاولى للسينما الايطالية المتحررة . ولقد املت المعارك السرية حرفياً نص « روما مدينة مكشوفة » على سيرج اميدي وروسيلليني ، تلك المعارك التي اعاد الفيلم احياءها فور التحرر على ارض العمليات نفسها . وكانت مطابقة للواقع وعصريته و « معاصريته » تقفز من الشاشة . ولقد فرض النجاح العالمي الضخم لروما مدينة مكشوفة الواقعية الجديدة والسينما الايطاليتين في العالم اجمع .

وفي فيلم « بيسا » ، رفض روسيلليني ممثلاً وثوباً وتمويها وممثلين بل وحتى

النص تقريبـــا ، فكان ست حوادث مصورة تصويراً سينمائيا « مفيلمة » ، ثمرة تحقيق قام به روسيلليني وآميدي والصحفي الشاب فيديريكو فيلليني . لقـد أُخذ الانصار والقسس ورجال الـ $G. I.$ والنساء الشعبيات الخ .. من الثكنات والاديرة او الشارع لاعادة احياء وقائع امام المصورة، عاشوها من قبل بانفسهم ولم يكن الاسلوب ليستبعد الاستقصاء ولا الاحكام . كان بيسا اكثر الافـــلام الايطالية للعام ١٩٤٦ تكلفة ، فكان فقره مجرد مظهر . وانه لمن الخرق تفسير ميلاد الواقعية الجديدة بالإملاق الذي كان سائداً في البلاد حينذاك . فاحتقار « الصورة الجميلة » جاء فيها بالغا في الدقة الحد الاقصى من الافراط وكذلـــك ابداع اسلوب جديد لم يلبث ان حوكي في كل مكان .

وبيسا ، باظهاره ست مراحل من التقدم الحليف ، كان احتجاجاً يمزق القلب وشكوى ضد ويلات الحرب واتهاماً للجنرالات الذين تركوا رجالهم يذبحون وكذلك الانصار في المستنقعات . ولما كان معبراً عن الروح الشعبية ، فان الفيلم تجاوز الحدود المحلية وبلغ مستوى ملحمياً .

في « المانيا عالم صفر » اظهر اسلوب النقـل الاخباري الغنـائي حدوده لأن روسيلليني الذي ترك ارض وطنه ، لم يحسن بعد تحقيق بسيط ، ان يعبر تعبيراً عميقاً عن تشوش الامور في برلين عام ١٩٤٦ . والفيلم وان كان مخلصاً في اشفاقه الا انه ظل سطحياً غالب الاحيان .

وبعد ان اصبح روسيلليني صوت شعبه ، راح يبحث عن سبل جديدة فكان « آمور » عبارة عن عزف منفرد لآنا مانياني ، لا يزيد اثره على مقطوعـــة من « بل كونتـو » ولا ينقص . و « احـد عشر فلوريتي لفرنسوا داسيز » لم يحفل بحرارة فرا انجليكو وصفائها السامي . ولم يمنع هذا الفيلم البنّاء هوليـود من ان تعلن«آمور» بوصفه تدنيساً للمقدسات وان تطلق ضد روسيلليني اسوأ الاتهامات في الوقت الذي كان يدير مع زوجته الجديدة انغريد بيرغمان «سترومبولي» الذي

جاء فشلاً تجارياً .

وبعد التحرير ، تضاعفت الافلام ذات الاهمية . ولعـــل « ستشرق الشمس ثانية » لآلدو فيرغانو ، فاق « روما مدينـــة مكشوفة » وليس « بيسا » بوصفه بطولة المقاومين برومانطيقية وانانية ذوي السلطان المتفسخة والوحشية الهتلرية . وفي القسم الاول من « الشقي » اظهر لاتوادا عودة الاسرى الى «ايطالية» مدمرة ثائرة . كما كان بلازيتي مشفقاً ومتحمساً في « يوم في الحياة » . وبـــدأ غيسيبي دو سانتيس كمحقق في فيلم متوثب « الصيد المؤسي » ، هو صورة عن فترة مـا بعدالحرب مباشرة حيث كان الاشقياء والفاشيست يصطدمون بالفلاحين الذاهبين سعياً وراء الحصول على الارض .

في فيلم « سيوسيا » (المغامرات المؤثرة لصغار ماسحي الاحذية الرومانيين) – نسبة الى روما – ، بـــدا فيتوريو دوسيا وسيزاري زافاتيني بادىء الامر وكأنهما يعطيان ترجمة جديدة « لطريق الحياة » . لكن الفيلم اخذ اهميته وصداه الحقيقي عندما اكتملت الصورة الـتي كانت القسم الاول ، « بسارق الدراجة » و « اومبرتو D » و « معجزة في ميلانو » .

ففي السارق ، يجد عاطل من روما عملاً يضطره الى تضحية كل شيء لشراء دراجة فيسرقونها منه . ولكي يستعيد اداة عمله ، يجوب الرجل وغلامه شوارع روما عبثاً طيلة يوم كامل . ان اتفه حادث عابر يتحول فيـــه الى مأساة ، الى اتهام ضد نمط حياتي معين ، ونظام معين وضد المطالة التي كان يعاني منها بشكل مستديم ملايين عديدة من الايطاليين . كذلك كان العمل مناجاة عـــن العزلة البشرية ، العزلة التي من الشطط محاولة تفسيرها بقول كافكا : بعيداً عـــن ان يصطدم بميتافيزيقية غير مفهومة ، يقابل البطل بالحقيقة الاجتماعية الايطالية التي تحدث عنده (ولدى الجمهور) احساس بالواقع .

لقد جرى هذا الاحساس بالواقع جهاراً في « معجزة في ميلانـــو » حيث

استطاع التضامن الفاعـــل ان يتغلب على العزلة . وكان الموضوع يشغل قلب زافاتيني الذي نشره عام ١٩٤٠ في مجلة « سينما » واستعمل حينذاك الاحتياط الخطابي الخيالي ليهتف « تسقط الحرب ! » . وبعد عشر سنوات ، افادتـه تلك الطريقة ليتعمق اكثر في الواقع المعاصر . ولقـد استوحى شابلن ورنيـه كلير ، فجاءت الاسطورة بلهجة المطالبـة بالحق ، تتخيل معارك دارت بــين عاطلين ميلانيين وبين « محتكر » سيد مدينة الاكواخ التي يسكنونها . لكن المواربـة الخيالية لم تسمح للجمهور العام، ان ينفذ الى اعماق الكنايات الشعرية في «معجزة في ميلانو » .

وكان موضوع امبرتو *D* ، عزلة صغار المتقاعدين: عجوز ممتلىء كرامة يعيش في املاق بلغ حداً راح معه يحاول الانتحار آخر الامر . ومحاولتـــه الفاشلة لم تكن مع ذلك خاتمة الفيـلم اكثر من متواليته الاولى الـتي نشاهد فيها المتقاعدين يتظاهرون امام مجلس النواب .. لقد شكلت افلام زافاتيني ودوسيا الاربعـــة لوحة اجتماعية لايطالية بعـــد الحرب كما شكلت العمل الاكبر اهميـة للواقعية الجديدة .

و « الكبير » الثالث للواقعية الجديدة ، لوتشينو فيسكونتي ، عاد الى السينما ليستأنف ثلاثية مكرسة لصقلية : الارض تهتز ، فلم يستطع الا تحقيق قسم البحر عائلة من الصيادين تحاول الافلات من مشتري السمك فتفقد في هذه المحاولة بيتها وزورقها . وتفرق الحياة افرادها . لكن احد ابنائها تحسس بواقع الحقائـــق الجوهرية . وفي امـــلاق صقلية شبه الافريقي ، ابرز فيسكونتي الممثلين الذين اخذهم من الحياة ، بمفهوم تشيكلي رائع ، كالحركات النبيلة لتلك المرأة الشابة المنصرفة الى اشغال متواضعة في فراغ مسكن ضيق .

والى جانب « الثلاثة الكبار » حيّ زامبا الفريد ، بعد « العيش بسلام » ، حياة صغار البورجوازيين الصقليين بدقة صارمة خلال الاعوام الموسولينية الخمسة

عشر الاخيرة في « سنوات سلسة » . ومن بين « المخططين » القدماء ، وباسلوب متأثر بكارنيه تأثراً كبيراً ، كلف لاتووادا في « بدون رحمة » بغراميات ايطالية و G.I. اسود . ثم دعم شخصيته بشكل افضل حين ابرز نضال العمال حـــوالي العام ١٩٠٠ في « طاحون على نهر البو » . واخيراً تخلى كاستيلليني عـن التصنع وراح يحكي بجدة ذهن بيكاريه [١] ورقيقة « تحت شمس روما » و « بريمافيرا ».

ومن جهة اخرى ، ترسخ جيل جديد – متخرج من المركز التجريبي – مع دو سانتيس وجيرمي وايمر . ولقد انتزع الاول نجاحاً عالمياً ضخماً وخصوصاً في امريكا في فيلم «الرز المر» الذي كان يصف حياة الموندين اي العاملات الزراعيات المؤقتات ، بحميا مخلصة رغم بعض المبالغات او التساهلات المسرحية . و « عيد الفصح الدامي » رغم العنـايات في الصبغة ، لم يصل الى مستوى مماثل من الشهرة الواسعة .

وفرض جيرمي نفسه في « باسم القانون» الذي كان يظهر صقليـة وعصابات أشقيائها – المافيا – . وكان بمقدوره ان يخلق ملحمة رائعة من العاطلين الذين يعبرون ايطاليا في « طريق الامل » لو لم يسف الفيلم في نهاية ميلودرامية وبعيدة عن التصديق . اما لوسيانو ايمر الذي جاء من الوثائقية عن الفن ، فقد تابع بتلوين حنون مباهج ومنغصات الاسر الرومانيـة التي تقضي يوماً على شاطىء البحر في « ذات احد من آب » .

استطاعت الواقعية الجديدة في خمس سنوات ان تفتح للسينما الايطالية اسواقاً اجنبية هامة ، ما كانت لتستطيع اكتسابها الاخراجات الرومانيـة الطموح من غرار كابيريا التي كان افضلها فيلم فابيولا لبلازيتي . ومهما قيل ، فان حسن قبول

---

(١) في النص « *Picaresque* » وهو اسلوب ادبي في رواية اخبار وتقاليد الـ *Picaros* «بيكاروس» ، وهم جماعة الماكرين الخاتلين ، ازدهر في اسبانيا في القرن السابع عشر ، له ما يقابله في اقاصيصنا الشعبية دون ان يكون له في علمي اسماً مدرسياً مميزاً . المترجم

الجمهور الايطالي قد توطد تجـاه المدرسة الجديدة . واذا استحث الانتاج ، فقـد بلغ حوالي مائة فيلم في العام بينما كفـّت هوليود عن احتكار ٩٠ ٪ من البرامج . وكانت الواقعية الجديدة من القوة بحيث تتجدد باستمرار وتتنوع وتتفوق نوعيـاً في انتاجها المشابه (مثل فتات المستنقعات ، لجينينا) . وحوالي العام ١٩٥٠ ، كانت الحركة قد تجاوزت الحدود لتقدم لبلدان كثيرة ، اسلوباً للتحقيـق جديداً وكذلك بعضاً من اشهر النجوم العالمية .

ولقد قضت اساءات « الستار سيستم *Star System* » والاشراف الممارس من جانب هوليود على جانب من الانتاج، والأثر المجدب لرقابة صارمة « *Censure* » وتصلب بعض القوانين او تجاريتها ، قضت هذه الامور كلها في اعوام ١٩٥٥ — ١٩٥٨ باحداث ازمة جرت افلاسات وركوداً في الارتقاءات الفنية .

ومع ذلك ، فان الواقعية الجديدة كانت قد شهدت ظهور جيل جديد بعـد العام ١٩٥٠ مع انتونيوني وفيلليني وليزاني وماسيللي الخ .. بيـنما كان محققو الاجيال السابقة ينعمون بثروات مختلفة .

انطوى روسيلليني على نفسه. لم تمنع النجوى الممزقة للفؤاد في« اوروبا ٥١ » او التجريد المفرط لرحلة في ايطاليا ، هذين الفيلمين من ان يكونا اقـل شأناً من بيسا او روما مدينة مكشوفة . ثم حمل من الشرق « انديا » والتفت الى سنوات الحرب في « الجنرال ديلا رفيري » .

وعاد فيسكونتي الى السينما مع « سنسو ». وهذا الفيلم المستوحى من الكاتب بويتو ، هذه القصة الغرامية المؤسية في عهد ريزورجيمنتو ، كانت تحيـة اجلال لرسامي ماشيا يولي (التاشيست) لعام ١٨٦٠ ولموسيقى غيسبي فيردي . لقـد رفعت ثنائيات « *Duos* » الموت والحب والعشق والخيانة الى ذراها القصوى في لون من المغناة « الاوبرا » المرتبطة بالواقعية الجديدة من حيث « معاصريتها » . وبعد « الليالي البيضاء » التي يرتقي اليها الجدل، عاد فيسكونتي فبلغ قمة جديدة

في « روكو واخوانها » ١٩٦٠ ، وهي مأساة عنيفة حديثة وعود الى الواقعية الجديدة .

ولقد اوحى حادث عرضي بـ « دقت الساعة الحادية عشرة » : تجمعت مائتا امرأة استجابة لعرض عمل فوق درج ، تجمعاً ادى الى انهيار الدرج والرثاء لضحايا كثيرة . فشرع زافاتيني ودو سانتيس يساعدهما ايليو بيتري في تحقيق اجتماعي دقيق قبل ان يضعوا نصاً (سيناريو) تستقطب فيه عشرة مقدرات الى عقدة الحادث المركزية لتتشعب فيما بعد في اتجاهات مختلفة . لقد حمل « دقت الساعة الحادية عشرة » الذي حقق ٩٠ ٪ منه في الممثل مع افضل الممثلين الايطاليين ، الواقعية الجديدة الى ذروة من ذراها بالاعراب عن مأساة البطالة النسائية .

اضطر دو سانتيس بعد هذا النجاح ، ان ينتظر سنوات عديدة قبل ان يتمكن من تحقيق موضوع بديع في يوغوسلافيا كان يعتلج بعمق في خاطره: عام على الطريق .

وفي الحب في المدينة ، رفع زافاتيني لوناً من الواقعية الجديدة الى مرتبة الافهام بطلبه الى خمسة محققين جدد (انتونيوني، ليزاني، ماسيللي، دينو ريزي وفيلليني) ان يعيدوا تركيب وقائع مطابقة دون تزيينات ولا ممثلين . وصف ليزاني حياة العاهرات وقص فيلليني تأثيرات اعلان زواج فظيع واعاد ماسيللي تركيب حادث عارض مع بطلته (امرأة اضطرت الى هجر طفلها) . ودفع انتونيوني اخيراً التجربة الى فروعها القصوى بان طلب الى عدد من الاشخاص « ان يعيدوا مجدداً » آخر انتحاراتهم الفاشلة . ولقد حقق هذا الفيلم النهائي *Film - dimite* من قبل اشخاص ذوي امزجة متباينة الاختلاف .

اما كارلو ليزّاني الناقد المؤرخ واضع النصوص والوثائقي (فياجيو آل سود)، فقد استطاع البدء في مضمار الاخراج في التاسعة والعشرين من عمره في « آختونغ

باندريق – حذار ، اشقياء » الذي مثلته مجهولة شابة : جينا لولوبريجيدا ، والذي كان يحكي متوالية عن المقاومة . فكان ان حقق بعد ذلك رائعته ، بتبنيه « اخبار العشاق الفقراء » لبراتوليني . لقد اعاد الفيلم المعقد الذكي الحساس المتنوع ، الحياة بشغف معلل ، لشارع فلورنسي صغير في الفترة التي كانت الفاشستية تنوخ عليه بكلكلها . وكانت « ليلة الجليان » [1] حيث كان رجال القمصان السوداء يقتنصون الاشخاص في الشوارع المقفرة، قطعة سينمائية ضخمة.

ولم يكن ماسيللي قد بلغ العشرين حينما ادار فيلمه الكبير الاول « ليبي سبانداتي » الذي أرى منازعة غرامية واجتماعية عنيفة ، مليئة بالاخلاص والاندفاع في اطار « درامة » ايلول ١٩٤٣ الايطالية .

ودينو ريزي ، بعد مسلاته اللاذعة « قرد فينوس » ، قبل ان يكمل « خبز، وحب وهوى » المحققة من قبل لويجي إي كومنتشيني مع جينا لولوبريجيدا ودوسيكا . ولقد اسهم نجاح هذه السلسلة في تحويل صيغة الواقعية الجديدة الى تجارية : فلم يعد يحتفظ منها بغير المظاهر وذلك لتغليف تسليات تماثل في عقم جدواها وفي زيفها المهازل ذات « التلفون الابيض » .

وفيديريكو فيلليني الذي كان بادىء الأمر رساماً هزلياً وصحفياً ، اصبح بعد عام ١٩٤٣ واضع نصوص روسّيلليني وجيرمي ولاتووادا . وأشركه هذا الاخير في تحقيق « اضواء قاعة الموسيقى » ، وهو الفيلم المطبوع بالفيللينية بعمق بدعابته السوداوية والمريرة التي يرسم بها الحياة المحزنة لممثلي فرقة مقهى غنائي تمثيلي في جولة .

ثم استخدم فيلليني خبرته كرسام هزلي في الفيلم الخارق « بريد القلب » حيث تلاقي احدى قارئات صحف مصورة فارس احلامها ، ووجد انساناً قميئاً

---

(١) رؤيا القديس يوحنا الانجيلي : ابوكاليبس *Apocalypse* المترجم

غبياً يتقمصه بموهبة نادرة البيرتو سوردي .وكان « فيتيللوني »مذكرات غلومة :
ففي ريميني، مسقط رأس الكاتب، يملك شباب يافعون ما يكفيهم من مصروف جيب ليتسكعوا في الشوارع وليقضوا وقتهم في تسليات خرقـــاء وفي ممارسة الفجور . لقد كانت النماذج الاجتماعية في هذا الفيلم الذي تتخلله نفحات من بعض اقاصيص تشيكوف ، متلائمة مع حقيقة اجتماعـــية حتى ان كلمة فيتيللوني – عجول ضخمة – انتقلت الى الفرنسية لتعني اولئك « العاطلين » من ابنـــاء البورجوازية .

واكسب فيلم « لاسترادا » فيلليني شهرة عالمية ساوته بأكبر الكبار مـن أبكاره . ففيه عرف اسلوبه انحرافاً : كانت الخلفية الاجتماعية اقل بروزاً مـن ابطالها ، فكان جيلسومينا (جيوليتا ماسينا) وزامبانو (انطـــوني كوين) وايلماتو (ر . بازهارت) مهرجين تائهين في الشوارع . كما ابرز التزيين الفني للاشخاص في اسطورة « كوميديا ديل آرتي » ، واخيراً ، برز لون من « فوق الواقعية » – سورياليسم – بدا من قبل في فيتيللوني ، مع لون من التصوف .

والفيلم وان كان مهيجا ومنتهجا المذهب العقلي ، فقد اثر مع ذلك في الجمهور الأكبر . فعلاوة عن ايلماتو المفرط التصنع و « الملائكي » ، فـان زامبانو وجيلسومينا يشكلان على طريقتهما نموذجين اجتماعيين (وللأسف) شائعين في العالم اجمع : زوجان حيث المرأة بضاعة مشتراة من قبل الزوج ومعاملة معـاملة الحيوان . . .

« ايلبيدوني » الذي لم يكن نجاحاً تجاريا ، كان ابطـاله « البيدونيست » اولئك الغشاشين الصغار الذين يعيشون ويموتون كالذئاب. وفي نهج «نفوس ميتة» كانت الاقصوصة مريرة . وفي ليالي غابيريا ، مثلت جيوليتا ماسينا دور امرأة مناضلة مفعمة بالأمل . وفي الختام، وجدت هذه « الدون كيشوتة » نفسها مذلة وصفر اليدين دون ان تفقد ايمانها بالحياة وبالرجال . ثم جاءت « الدولتشي فيتا» بعالمها الجميل المساق في رقصة مأتمية دائمة التكرار . ولقد استقبل هـذه الصور

المنقوشة عن الألم النفسي المعاصر نجاح عجيب مدهش .

وكان ميشيل انجلو انتونيوني وثائقياً ممتازاً (نيتيزا أوربانا ، لا موروزا مانزونيا) قبل ان يبدأ بـ « أخبار غرام » الذي تقع حوادثه في البورجوازية الميلانية . وجاء « نساء فيما بينهن » اقتباساً رائعاً «لبافيزي» أغنى به انتونيوني الواقعية الجديدة بقوته واسلوبه الذاتيين جداً وذرابته الطليقـة ونسقه الأليم و « سبقيته » الحانية وذلك بدراسته طبقات اخرى غير الطبقات الشعبية . ثم التفت اليها بفيلمه« الصرخة » الذي يعطي من خلال مغامرات بطل تائه اسودت الدنيا في عينيه ، لوحة مأساتية لايطاليا المعاصرة . ولقد صنف نفسه بفيلم « المغامرة » الذي تعرض بادىء الأمر لكثير من الجـــدل ، في عـــداد افضل السينمائيين المعاصرين . لقد عبر هذا المطلب الفريد الذي نجد فيه خلافا لكل ما توخيناه بادىء الأمر ، عن احدى صيغ القلق العصري بلهجة محرقة وجامدة ، نائية وقريبة . اما « الليل » الذي يصف خلاف زوجين، فقد تابع هذهالموضوع بمباشرة مفرطة قبل ان يستطيع آنتونيوني انجاز خطوة جديدة الى الأمـــام في « الكسوف » .

ولاتووادا ، بعد ان حصل على نجاح ضخم تجاري في فيلم « آنا » الرديء ، حقق افضل افلامه « المعطف » الذي كان ينقل موضوع قصة لغوغـــول الى ايطاليـــة اليوم . وكان زافاتيني واضع النصوص في عمـــل ادخل الى الواقعيـــة الجديدة تزيينا فنيا غنائيا (عدنا لمثله كذلك في معجزة في ميلان وعند فيلليني) ثم تبنى لاتووادا بغلواء فيما بعد جيوفاني فيرغا في « الذئبة » واعطى خطوطا حانية لصورة عن يافعة مفرطة الغنى في « غيندولينا » .

وفي عداد « المخططين » القدماء، ارتضى ماريو سولداتي بانتاج تجاري غزير، باستثناء فيلمه « القروية » الممتاز (عن مورافيا) .

وحقق ريناتو كاستيلليني افضل افلامه في « ذرتين من الأمل » الذي أملى

عليه نصه مباشرة سكان قرية حقيرة مبنية على سفوح فيزوف . ولقد حوى هذا العمل الشديد الحمية ، الدفء الانساني الذي افتقر اليه فيما بعد فيلمه « روميو وجولييت » الذي ظهر فيه من جديد برود « المخططين » الفاخر .

ولقد اخطأ فيتوريو دوسيكا بعد فشل « المحطة النهائية » ، بالافراط في قبول الادوار وبعدم ادارة عدد كاف من الافلام .

في « السقف » ، طور مع زافاتيني اللوحة الشاملة التي شرع في اظهارها في « سيوسيا» . كان بطلاهما ، زوجين شابين عاملين يبحثان عبثا عن سقف يأويان اليه . لكن الفيلم لم يكن نجاحا كاملاً فقد كانت صيغة « سارق الدراجة » تتجسد بصلابة .

وفي فترة الركود بين ١٩٥٥ — ١٩٥٨ ، ازدهرت التطبيقية والواقعية الجديدة والتخطيطية الجديدة وهي لون من النزعة الشعبية التي تخفي «التلفونات البيضاء » تحت اسمال ، بينما كانت المقاطع القاتمة للقمع الفكري الصارم تحذف المواهب والمواضيع او تغير طبيعتها فتفسدها .

فرنسا

وسعت السينما الفرنسية نفوذها خلال فترة ما بعد الحرب مباشرة وفازت في المهرجانات الدولية .

اعطى مارسيل كارنيه بفيلمه « ابواب الليل » الذي كان موضع الجدال الاشد ، العمل الأكثر تمييزاً للعام ١٩٤٧ ، حيث كانت السينما الفرنسية مترددة امام مفترق الطرق . وعلى الرغم من شاعرية «الارتحالات» و« الامكنة الاخرى» الباطلة ، فقد كان وصف الضواحي الباريسية والمساكن الصغيرة التي تتردد فيها ذكرى الرهائن المقتولة رمياً بالرصاص ، ضليعا . ولم ترق هذه القصة الاخبارية لجمهور ، فكان الاخفاق المالي لانتاج ضخم التكاليف ذريعة للاهابة بالسينما الفرنسية ان عليها ان تعدل « سيرتها » .

كانت الضاحية عام ١٩١٨ تزيين فيلم « الشيطـــان في الجسد » . وكان بيير بوست وجان اورانش قد اقتبسا فيه لكلود اوتان لارا رواية اليافع ريمون راديجيه التي تروي سيرته بقلمه . وتقمص جيرار فيليب ، احسن ممثل فرنسي ظهر منذ عشر سنوات ، مع ميشلين بريست ، دور زوجين يستدران الشفقة ، مسحوقين ليس بقضاء وقدر غير مفهوم بل بتبعات حرب اشهرت الشكوى منها بسورة شديدة .

وحقق جاك بيكر باسلوب مختلف كل الاختلاف افضل فيلم له : انطوان وانطوانيت ، وهو يمثل الحياة الخاصة لزوجين شابين وتكريما حاراً لظرافة العمال الفرنسيين المتينة والجذلة . وكانت بطاقة يانصيب رابحة ، فقدت ثم تم العثور عليها ، الحجة لابراز ملاحظات مؤكدة : فالمودة الخالصة الجلية يتخطاها في الفيلم خلق النماذج ، كما كان المسكن الضيق ينفتح على العالم .

و « فاربيك » لجورج روكييه ، تمثيلية رعاتية يومية وغنائية تدور وقائعها على مختلف فصول السنة . وهذه اللوحات عن الفلاحين الذين الفوا العذاب ، لحقت بلوحات « القزم » بصدقها ولأنها كانت كذلك تمت الى عصر آخر . وبمباعدة نواة الملكية الصغيرة عن العصر ، مست القصيدة الرعائية الطابع الابوي فلم تمنع دقة التفصيل خيالية الفكرة الاجمالية .

وحقق رنيه كلير بـ « الصمت من ذهب » افضل افلامه منذ ذهابه من باريس قبل خمسة عشر عاما . كذلك « مدرسة النساء » ، هذه المناجاة لدون جوان (موريس شوفالييه) على عتبة كهولته ، تجاوزت العطية السينمائية لعام ١٩٠٨ وضاعت بالتأثر والحرارة الانسانية . ومن « العصر الجميل » ١٩٠٠ -١٩١٤ اظهـــر نيقول فيدريس المكنونات بتوليف مرن ونابض لأشرطة قديمـــة ، فشوهدت ، الاعاصير المدلهمة تتهيأ تحت سحابة مخرمّات « شانتيي » : ختمت الزهور على بندقية التعبئة العامة بعبرة صارمة « باريس » لعام ١٩٠٠ .

وفي « العطلة الاخيرة » وصف روجيه لينهارت بصدق دقيق الأيام الأخيرة لناحية كبرى لانغدوكية (نسبة الى مقاطعة لانغـــدوك) . وفي « الابوان الرهيبان » ، افضل فيلم (وافضل تمثيلية) لجان كوكتو ، اصبحت المؤالفـــة والمحبة الخالصة حبسا ، والاهواء والرذائل تتفاقم بين الابواب المغلقة لمسكن بورجوازي والابطال يتهافتون الى خاتمة انتحارية محتومة منجرفـــين في رواية ملحنة فاجعة .

في تلك الاثناء ، كانت السينما الفرنسية تعاني ازمة مسرحية مؤثرة . بـدت وكأن صناعتها محكوم عليها بالزوال بفعل الاتفاقات المعقـودة في واشنطن عام ١٩٤٦ بين ليون بلوم والوزير الامريـكي بورنز ، كتمهيد لخطة مارشال بمساعدة اوروبا . لقد هبطت حصة الايرادات الفرنسية بعد هـــذه المعاهدة الى ٣٨ ٪ مقابل ٦٥ ٪ عام ١٩٣٨ و ٨٥ ٪ عام ١٩٤٣ ، من مجموع ايرادات قاعات العرض ، بينما تجاوزت حصة هوليود الـ ٥٠ ٪ وارتفعت الرسوم الى ٤٥ ٪ على السعر القائم للبطاقات. وقضت حركة في الرأي العام ولجان الدفاع عن السينما الفرنسية ، وعلى المجلس النيابي بتشريع قانون مساعدة ، فاستعاد الانتاج نسقه ولم يلبث ان بلـغ حوالي مائة فيلم في العام مقابل ١٢٠ ، معدل ما قبل الحرب .

وحدت الصعوبات المادية ببعض الانتاجات ان تستعيد نجاحاتها القديمة او ان تستوحي من الاساليب الهوليودية . فأصبحت الموضوعـــات المريرة لـ : بيبيه لوموكو ورصيف الضباب التي كانت منطلقة في حينه ، اصولاً للنقـــل عنها ، استأنفها على الاخص إيف أليغريه وواضع نصوصه سيغور في « ديدي دانفير » و « شاطىء صغير رائع » ، حيث البغايا الاديبات والسفاحون الفلاسفة يتناجون حول جور الحياة وشحها .

وكان هـ . ج كلوزو حينذاك ألمع كتاب « الافلام السوداء » . لقد جهـــز الفيلم البوليسي « رصيف الصياغ » الذي يطلق على امثاله اصطلاحـــاً « الحيرة » البوليسية ، بوصف فاتن للمقهى الموسيقى وبتصوير منمق . وتوخى « مانون »

ان يكون لوحة فيحاء للشبيبة المعاصرة ، مبنية على مفهوم اخلاقي معكوس ، فارتكزت مؤثرات ضخمة على امور مؤثرة شتى مختلفة اكثر من ارتكازها على الواقع الفرنسي .

وتابع كوكتو وحده تقريباً المجرى الخيالي لعام ١٩٤٢ في « الحسناء والوحش » ، وهو رقصة رمزية فاخرة وتكريم للتصوير الزيتي الهولندي في القرن السابع عشر . لكنه لم يحظ بالنجاح نفسه كمحقق أو كاتب نصوص في « النسر ذو الرأسين » و « روي بلاس » أو في « اورفي » الذي استأنف بعد عشرين عاماً على « دم الشاعر » اساليبه السحرية .

ولقد دفع بعضهم ، طوعاً أو كرها ، الى العصر الزاهر . استلهمت جاكلين اودري من كوليت فيلمها الفتان جيجي . وزاد كلود اوتان لارا في « اهتم بأميلي » في ابراز حركات دمى عام ١٩٠٠ التي تخيلها فيدو وحوّل رواية غنائية صغيرة تمثل في الشوارع الى نقد مرعد مبرق للمجتمع على عهد الرئيس فالـيير .

وأمّل في تشكيل مدرسة هزلية جديدة . اعتُقد ان جاك وبيير بيرفير قد اعلنا عنها منذ العام ١٩٣٣ في مهزلتها المجنونة الشعرية في « القضية في الجيب » . لكن عقبات مختلفة منعتهما عن استعادة جذلهما الاعجوبي في « وداعاً ليونار » ١٩٤٢ أو في « رحلة المفاجأة » ١٩٤٦ . وكان مؤلف الاغاني المونمارتري نويل نويل قد أوجد من جانبه قبل الحرب « مسلاة عسكرية » جديدة في « آدماي » الذي كان حظه متباينا . وأعطى افضل ما في جعبته وسذاجته الجذابة في السكيتشات البارعة من « المزالق » .

وحوالي العام ١٩٥٠ ،وقعت ورطات كبيرة بين افضل السينمائيين اجبر روكييه على السكون وصمت بريسّون . فلا غريميون في « الاطراف البيضاء » ولا كارني في « مارية المرفأ » استطاع ان يعبر عن نفسه بعمق وشمول بمعالجة موضوعات مقبولة اكثر مما هي منتقاة .

وكان « مطلع النهار » للويس داكان يبدو عام ١٩٤٩ وكأنه يجدد تاريخ انضاج واقعية فرنسية جديدة لو امكن للعبرة ان تكون مفهومة اكثر ولو ان محققه استطاع متابعة سلوكه متابعة طبيعية . لقد اظهر في فيلمه عمال استخراج الفحم يعيشون ويعملون في مجموعات البيوت المخصصة لهم وفي الانفاق وفي السهول الصناعية التي تطل عليها جبال من مستخرجات حفريات المناجم .

وفي فاوستيته الجديدة « نضارة الشباب » طرح رنيه كلير بشكل رمزي (لعله مفرط في التحفظ) مشكلة اختبارية : الانسان ومصيره مقامات امـــام توقعات مجزرة ذرية : لقد تفوق جيرار فيليب على ميفيستو [1](ميشيل سيمون) وبغيه ومجازره وخدائعه الميتافيزيقية مستعيراً اسارير الفارس هنري وملامحه ، وخرج الممثلون بمغزى ان الانسان قـــادر على ان يكون سيد نفسه وقدره كما يقدر ان يكون سيد العالم ...

وعلى الرغم من الصعوبات المادية والأدبية ،استمرت مدرسة باريس في التألق. وكان نفوذها يتعاظم بمقدار ما كان يجمع مبدعوها احياء عميق للادب القـديم : فالمرارة عند اكثرهم « سويداوية » لم تكن تنفي السخاوة العميقة والنجابة .

وبعد عام ١٩٥٠ ، انحسر التيار « الاسود » ، فأظهر باغلييرو نزاعاً اجتماعاً في « عشاق خامدون » . وفي « المعجزات لا تحـــدث غير مرة » ندد ايف ألليغريه بالحرب التي فرقت حبيبين ، كما وصف في « الحصة الافضل » رجـــالاً يبنون سداً كبيراً .

و هـ . ج كلوزو ، حقق افضل افلامه « أجر الخوف » بتبنيه رواية لجورج آرنو واستفادته من تجارب اقامته في امريكا اللاتينية ، فكان قصة اسفار شاحنة محملة بالمتفجرات ، يقودها شخصان شرسان (ايف مونتان وشارل فانيـل) . والفيلم ، مستهو ومجهد ، لا يتحول الى مجرد « حبس انفاس » مقلق ، بل ينقـد

---

١ ـ ميفيستو أو ميفيستوفيليس ، تسمية تطلق على الشيطان عممها غوتيه في فاوست وهي اسطورة قديمة للدكتور فاوست استعارها غوتيه كما نعلم . المترجم

« الوسط » والاحتكارات البترولية . ثم عاد كلوزو الى الاشغال البوليسية في « الخبثاء الشيطانيون *Diaboliques* » والجواسيس أو في الحقيقة .

وشرع اندريه كايات بالتعاون مع واضع النصوص شارل سباك في « مجموعة قضائية » حيث استفاد واضعوها من « قضايا شهيرة » في اعطاء لوحة شاملة واسعة عن فرنسا المعاصرة (اخذ العدل مجراه ، نحن جميعاً القتلة ، الملف الاسود). وافضل الافلام الاربعة ما « قبل الطوفان » ، بصور ، علاوة على مجموعة الجرائم الصبوية ، الذعر الاناني للطبقات المالكة اثناء حرب كوريا . ثم عاد كايات دون نجاح الى الصورة الاجتماعية في « اجتياز الرين » .

واستعمل نص كلوزو كأساس لفيلم « لو ان كل الاولاد في العالم » حيث مجد كريستيان جاك التعاون الانساني . وكان قد حقق افضل فيلم له في « فانفان لا توليب » بان اطلق دارتانيان الجديد ، جيرار فيليب ، ينتضي السيف ضد انصار الحرب من ذوي المحرمات وكذلك كل انواع الحروب .

وبعد عدد من النصوص والافلام ، اعطى لوشانوا ، الذي ابتكر نموذجاً مثيراً للمدرّس في « الهرب من المدرسة » ، لوحة اجتماعية جيدة عن باريس في « دون ان يترك عنواناً » الذي لقي في الخارج تقديراً أكثر مما لقيه في فرنسا ، ثم تابع دراساته المعاصرة في « الفارون » و « قضية السيد لوران » وفي المسلاة الكبرى « بابا وماما والخادمة وانا » مع روبير لامورو ، قبل ان يشرع في اقتباس جديد للبؤساء .

لكن « الخوذة الذهبية » لجاك بيكر ، تفوق بصرامته وتشكيليته الرائعة. ولقد اسرف المحقق قليلاً في ميدان الروايات البوليسية (اياك والفلوس وارسين لوبين) بل وحتى في فيلمه الطموح ولكن المتفكك « مونبارناس ١٩ » . ثم استعاد نفوذه وعظمته في « الثقب » عشية وفاته المبكرة التي حرمت فرنسا من واحد من افضل السينمائيين فيها .

وكان « مونبارناس » سيدار من قبل ماكس اوفول بعد ان تابع مهنته في

بلدان عديدة . تأسس اوفول في المانيــا والنمسا (ليبيلي ١٩٣٢) ، فبقي دائماً مطبوعا بالتعبيرية وبالافراط الشاذ . وكان قد اظهر حساسيته في افلامه المتباينة ١٩٣٠ ـ ١٩٥٠ . فلمــا استقر مجدداً في باريس ليدير « التلذذ » تبعاً لموباسان ، مزج في هذا الفيلم الرسامين التأثريين الفرنسيين في غزارة التزيين الجرماني باخلاص تجــــاوز انطلاقة « العسس » السويداوية ولكن الثقيلة . وقبل موته ، ورغم نقائص واضحة ، (مرتبط جانب منها بالانتاجات الملحقة ذات الميزانيـــات الضخمة) ، اعطى ماكس اوفول افضل ما عنده في فيلم « لولا مونتيز » الغريب الذي لا تربطه علاقة كبيرة بالواقـــع التاريخي ولكنه يفيض بالاستقصاءات والاكتشافات التي تستأنف المثل الاعلى للطليعيين الاول .

كذلك فان ازدهار السينما الفرنسية اعاد جان رينوار الى باريس . كان قـد حقق « النهر العظيم » في البنغال الذي يتفوق بتناسق رائـق في الالوان ولكن تبقى رؤية الهند فيه سطحية . وفي ايطاليا ، ظل فيلمه « عربـة من ذهب » ذو الالوان الاكثر روعة ايضاً ، محاولة مرموقة للسينما المسرح ، تستند الى صيـــغ الكوميديا الفنية *Commedia dellarte* اكثر من استنادها الى روحها او الى روح ميريميه *Mérimée* [1] . وفي باريس ، جاءت لوحات « فرانش كانكان » تكريمـاً للتأثرية . وتحليل مونمارتر كمكان دولي للذائذ كان تحليلاً ذكيـاً . ولكن ، تحت الطيبة الظاهرة ، برز الاحتقار ولون من الخشونة . وكان للفيلم ان يتفوق بمزاياه على « ايلينا والرجال » و « غداء على الاعشاب » أو «وصية الدكتور كورديلييه» ولكن ليس على «العريف ايبنغليه» ١٩٦٢ الذي استعاد فيه رينوار موضوعات « الوهم الكبير » وحقق به افضل فيلم له منذ عام ١٩٤٠ .

وكان رنيه كلير قد فشل في « جميلات الليل » الذي طمح الى اعــادة خلق « عدم الاحتمال » ولكن بصيغة هزلية . وهو اذ حدد مقاصده بمواضيع تافهة في

---

(١) هو الروائي الفرنسي بروسبر ميريميه١٨٠٣ ـ ١٨٧٠ مؤلف كولومبا وأخبار شارل التاسع وكارمن الخ ... المترجم

ظاهرها، فقد نقد بذكاء لاذع اسطورة « العصر الجميل » في « المناورات الكبرى » المليئة بالحنين ، قبل ان يضم الى الصرامة انسانية حارة في « باب الليلك » .

ومارسيل كارنيه الذي ظهر خمود همته المريز في الفيلم الفاتن « جولييت او مفتاح الاحلام »، اظهر كثيراً من الشجاعة في اقتباس حر لزولا « تيريز راكان ». وكان « هواء باريس » قادراً على تعيين منعطف حاسم في عمله . لكنه احيل الى التواني قبل ان يجانب موضوع اختياره في « الغشاشون » وكانت هذه اللوحة ذات النزعة الصبوية نجاحاً وتوفيقاً تجارياً .

كما ان الانتاج قضى على غريميّون بالخمود ايضاً بسبب فيلمه « قواعد اللعب » غير المعقول ، فمات دون ان يستطيع طيلة عشر سنوات ان يدير شريطاً طويلاً غير « غرام امرأة » المعتبر . واضطر لويس دانكان ان يذهب الى النمسا ليحقق « صديق رائع » الذي نهل اخباره بأمانة كاملة من موباسان . كذلك حقق في رومانيا « اشواك بارادان » وفي المانيا « المعكرة » (الوصوليون) .

ونجح كلود اوتان لارا نجاحاً كلياً في « النزل الاحمر » ، وهو هجاء فولتيري عنيف يسخر من الملودراما والاسلوب « الاسود » . ولقد عرضته هذه الجرأة لهجمات بمناسبة نسخة « القمح الاخضر » الشيق لكوليت . واعطى بمساعدة اورانش وبوست في « الاحمر والاسود » صورة واسعة وعفيفة للمقاومة على عهد شارل العاشر ، بحمية مخلصة . ثم ان اوتان لارا حقق افضل فيلم له (عنيف وصخاب) في « عبور باريس » ، وهو صورة عن العاصمة اثناء الاحتلال الالماني مثلها غابان وبورفيل ثم تبنى سيمنون في « في حال البأساء » .

وحاول رنيه كليمان ان يتجدد ، فبلغ غايته في « العاب ممنوعة » ، بحسب قصة لفرنسوا بوايبه طابقها اورانش وبوست ، كانت تندد بحرارة بفظاعة الحرب وانعكاساتها على طفلين . ولقد صنف هذا النجاح العالمي كليمان . والتشكيل السيكولوجي الجدير « للسيد ريبوا » راعاه جيرار فيليب مراعاة كاملة . كما كان « غيرفيز » (بحسب النبوت *L'Assommoir*) تكريماً لزولا ولآل روغون —

ماكار [١] . ولقد كان الاتقـان الـديد الذي تضبطه تدابير واعية ان يقود كليمان الى لون من العلمية الفنية *Académisme*. اما «حاجز ضد الباسيفيكي» و «سطوع الشمس» و «يا لفرحة الحياة»، فقد كانت مراحل للون من الافول .

وتدعم مركز روبير بريسون كواحد من اكبر السينمائيين الحاليين. لقد ابقته تطلباته فترة طويلة بعيداً عن المماثل لكي يكف عن «احكام» افلامه الاولى (استعـمال ممثلين وحوارات ادبية) . اقتبست جانسينيته [٢] *Jansénisme* — المفتونة بالكـمال الكلاسيكي – برنانوس في «مذكرات قس ريفي»، المحرق كجمرة تحت الرماد. وبعد تأمل طويل، اعطى رائعته «فر محكوم بالاعدام». والمحقق، بعد ان جرد فنه تجريداً متناهياً وحوّل «درامته» الى انسان وحيد محبوس مـع بعض اشياء قليلة في زنزانة بيضاء، عرف كيف يحيي جو مدينة ليون عام ١٩٤٣ وفواحش الاحتلال النازي وبطولة المقاومة واستشهاد الرهائن والاجماع الفرنسي، مستعيناً ببعض اللفظ والخلفيات المقتضبة، دون ان يصير الى تجريد عديم الاحساس . ولقد جرد بريسون اسلوبه وقسوته كذلـك في «النشال» الذي يبلغ بطله الوحيد الذي ضاع ثم اهتدى، مبلـغ مغامرة راسكولنيكوف الروحية لدوستويفسكي [٣] . واخيراً في «محـاكمة جان دارك»، دفـع بتجريده الى اقصى الحدود، فرفض كل اثر للحوار أو الصور وعرّى حتى ابعد الاعماق فاجعة الاحتلال من قبل الجيوش الاجنبية .

وجاك تاتي، الكاتب الكامل، الذي تكوّن في مدرسة الموسيقى (موزيك هول) بدأ بـ: «يوم عيد» . جسد فيه موزع بريد ريفي يود محاكاة المآثر

---

١ ـ اوضحنا في موضع آخر ماذا يعني هذا الاسم بالنسبة لمؤلفات اميل زولا وقصة النبوت *L'assommoir* هي واحدة من السلسلة التي وضعها زولا . المترجم

٢ ـ نسبة الى جانسينيوس، وقد سبق لنا شرحه في مكان آخر . المترجم

٣ ـ راسكو لنيكوف بطل «الجريمة والعقـاب» لدوستويفسكي، منشورات دار اليقظة العربية وترجمة فايز كمنقش . المترجم

الامريكية في جو شاعري ودمث لعيد قديس شفيع في قرية فرنسية نموذجية . وابدع تاتي في « عطلة السيد هولو » شخصية جديدة ، شخصية رجل طويل نحيف وابله احمق وعاطفي يجول بشروده وتعلاته الخيالية ومجاملاته الخرقاء بين متع الاستحمام في شاطىء لأهل اليسار . وكانت دراية الملاحظة تتحد بفن التمثيل الهزلي وبتنسيق ثاقب للاصوات والضجيج : وكان الحوار الذي تُعمد ان يكون غير مفهوم ، مستخدماً كركن من اركان التنسيق المرن .

بلغ تعقل تاتي عمقه (دون ان يبدو عليه التعمق) كما شهد بذلك « عمي » الذي ينقد صيغة حياتية تفضل الآلة على الرجل والذي تقمص شخصياته آل آربل الذين اقيموا بدعة وهدوء في جحيم اليكتروني ومعدّل .

ظلت نجاحات كارلو ريم وروبير ديري وجاك بينوتو الهزلية الى جانب تاتي نجاحات غير متكافئة . وكان نوربير كاربونو يبشر بخير بنجاحاته في « قساة غابة بولونيا » و « الرأس القصيرة » . لكنه خيب الأمل في « ساذجة » و « لا غامبرج »

وعلى الرغم من وفرة الافلام والوانها ، فان المدرسة الفرنسية وجدت نفسها موسومة عام ١٩٥٧ – ١٩٥٨ بتصلب جلي . فبدت وكأن مقاطعها قد بُردت برادع ادبي جلود او بوتيرية الصناعة .

وبين اعوام ١٩٤٥ و ١٩٥٥ ، لم يبشر الانتاج بمحققين غير السينمائيين الذين جاوزوا الاربعين بسخاء . ومنيت هذه القاعدة باستثناءات نادرة : سيامبي الذي كانت افضل افلامه « شفيع كبير » و « الابطال متعبون » ، واندريه ميشيل : « ثلاث نساء » بحسب موباسان و « الساحرة » ، واخيراً وعلى الاخص الكسندر استروك . كان ناقداً شاباً بلغ في العشرين من عمره ، لونا من الشهرة باطلاقه صيغة « المصورة ستيلو » فبدأ باقتباس مضطرم ومنمق لـ : باربي دورفيللي في « الستارة القرمزية » .

الا ان فقر الموضوع اضر بالمزايا الكبيرة « للقاءات السيئة » وادار استروك

بعد ذلك « حياة » بحسب موباسان و « الضحية للظلال » الذي قـــام فيه آخر الأمر بدور واضع النصوص ثم « الثقافة العاطفية » التي لم يحـل الجميع التبديل المصري لوقائعها .

★

ان جانبا من اولئك الذين شكلوا بعد عام ١٩٥٨ الموجة الجديدة ، تأسس في الافلام القصيرة . والمدرسة الوثائقية الفرنسية التي تنطلق من « جماعة الثلاثين» هي منذ الحرب ، افضل مدرسة في العالم . انها تتجاوز بعدد افلامهـــا وتنوعه محصلة الوثائقيين الانجليز القديمة .

والفيلم على الفن ، نوع جديد ابتدعه اثناء الحرب الايطــــالي لوسيانو ايمّر (جيروم بوش ، جيوتو ، الخ ...) ، تطور في فرنسا . ان اقوى شخصياته هي آلان رينيه الذي اعتمد على غيرنيكا بيكاسو ليعطي بمساعـدة ايلوار انشودة غنائية فائقة عن الحرب الاسبانية بعد ان قص حياة فان كوخ عن طريق لوحاته باسلوب فيه بعض الافراط . وبعدئذ منعت المراقبة فيـلم « التماثيل تموت ايضاً » (بالتعاون مع كريس ماركر) لأنه جمع استعمار الفن الأسود وانحطـاطه . ثم جاء « ليل وضباب » قرار اتهام مؤثر وحيي ضد الافناء المريـع في المعسكرات النازية .

ولقد ساعد التقني اركادي على مضاعفة الافلام عن الفن أو عن الوثائق ، التي يجب ان نورد منها ١٨٤٨ لفكتوريا ميركانتون و « العمومية » - الكومونة - لروجيه مينيغوز ومفاتن الوجود لفريميّون وبلايا الحرب(أو غويا) لبيير كاست الخ ... واظهرت افلام اخرى على لون مجانب ، بعض الفنانين او الكتـاب في حياتهم وعملهم ، كالقماط ، لجـان لودس وكلود روي وماتيس لفرنسوا كامبو و موريك للينهارت (وهو مؤلف كتاب معتبر : ميلاد السينما) و« سر بيكاسو» الذي اشرك فيه كلوزو الجمهور في فطنة الرسام الخلاقة بأن عرض عليه اللوحات

وهي ترسم امامه . ومن بين تراجم حياة الاحيـاء او الراحلين ، نذكر كذلك كوليت لليانيك بولوّن و « لويس لومير » لبول بـــافيو و « لوريش » جراح الألم »لكوكو و « فكتور هوغو » للينهـــارت و بلزاك و زولا لجان فيدال[1] ، الخ ...

ولا بد وان نصنف في فصل « الاسفار والاكتشافـات » افلام الجيل لمارسيل ايشاك في المقام الاول : (انتصار على آنابورنا الـخ ..) والاستكشافات تحت البحرية المدهشة للقبطان كوتو . وافلامه القصيرة : (دفتر الغوص) و (حول حطام سفينة) الخ ... قـادته الى (عالم الصمت) الذي لا ينسى بالتعاون مع لويس مال .

والوثائقيات الداعية ، التي ترجع في نشأتها الى « الحياة لنا » لجان رينوار ، توبعت اثناء الاحتلال ، في الادغال « في قلب العاصفة للوشانوا » . ولقد اتخذت في صميم الوثائقية الفرنسية دور الخيرة التي لا غنى عنها ، وبصورة خاصة مـــع (اضراب عمال المناجم الكبير) و (معركة الحياة) للويس داكان وعلى الأخص (يحيا عمال احواض السفن) لمينّيغوز . كما يجب ايراد الدراسات الاجـــتماعية لإيلي لوتار : (الاوبيرفيلييه[1]) ويانيك بيلـّون : (غوثيمون) وفابياني : (الصيد الكبير) الخ ...

كذلك جرت محاولات شعرية او تشكيلية : ترجم جـان ميتري بالصور

---

١ ـ يلاحظ القارىء هنا ان الافلام تحمل اسماء اعـــلام في مختلف الفنون . وماتيس الذي عناه المؤلف هنـــا ، هو الرسام الفرنسي هنري ماتيس الذي بسط الرسم على نسق تزييني وابرز الألوان وقد توفي مؤخراً وهو من مواليد عـــام ١٨٦٩ . وكوليت هي غابرييل كوليت الاديبة الفرنسية المولودة عام ١٨٧٣ ولوريش جراح مشهور كما يتضح من اسم الفيلم . امـــا الاسماء الاخرى ، فمعروفة عند قراء العربية . المترجم

١ ـ *Aubervilliers* ، مدينة في قضاء السين في فرنسا سكانهـا حوالي ٥٥٠٠٠ نسمة فيها مرافق صناعية عديدة . المترجم

بعض مقطوعـات لدوبوسي[1] والباسيفيك ٢٣١ لهونيجير ، ولا موريس ، بعد ان سرد قصة حمار افريقي صغير في فيلم (بيم) حـــاز على نجاح كبير في فيلمه (السبيبة البيضاء) الذي تذكـــر فيه عبر فلاهيرتي ، وعلى انتصار حقيقي في الكرة الحمراء) التي قادت طفلاً ذاهـــلاً الى اكتشاف باريس ويملك جورج فرانجو لونا خاصاً للشاعر التهكمي نوه به في (دم الحيوانات) وبشكل افضل في (فندق العجزة) ، الاهجية اللاذعة للحرب .

واخيراً ، فانه تم في فرنسا تحقيق الفيلم الوثائقي الغنـــائي العميق والمشوق (لاقى السينما باريس) ، للوثائقي الكبير جوريس ايفنز .

اسبانيا

« ان السينما الاسبانية الحالية باطلة سياسيا ، باطلة اجتماعيـــاً ، وضيعة فكريا ، عديمة القيمة جمالياً وكسيحة صناعياً » . ان هذه الجمـــلة الجدالية التي اعلنت في ايار ١٩٥٥ ابان لقاءات سالامانك ، تحوي جانباً كبيراً من الصحة اذا طبقت على الفترة بين ١٩٣٩ — ١٩٥٢ .

لقد استأنف الانتاج نهجه في مدريد مع اقـامة النظام الفرنكوي ، فجاوز الخمسين فيلماً عام ١٩٤٢ وبلغ معدله منذئذ بين ٤٠ و ٥٠ فيلماً طويلاً .

وكثرت افلام الدعاية . كان احد الاوائل فيهـــا « راز » (العرق) الذي كتب الجنـــرال فرانكو نصوصه تحت اسم مستعار والذي حققه لويس ساينز دو هيريديا . ومن بين رجال الجيل القديم ، استأنف فلوريان ريي وجوزي بوخس وآردافان وبينيتو بيروجو ، سلوكهم مع الكاتب المتجول ادغار نيفيل . ومنذ عام ١٩٤٣ ، تمت للاديسلاس فاجدا الهنغاري المنشأ ادارة افـــلام عديدة في اسبانيا وحصل على نجاح تجـاري كبير بفيلمه « مارسيلينو بان اي فينو » ، وهو اسطورة طفل فقير وهبته السيدة العذراء معجزة « ميتة جيدة » . كما يمكن ان

---

١ ـ كلود دوبوسي مؤلف موسيقي فرنسي شهير له آثار رائعة ١٨٦٢ ـ ١٩١٨ المترجم

نورد آنتونيو ديل آمو (سييرا مالديتا) – الجبل الملعون – و ج . آ . نييفس كونديه الذي اظهر في « سوركوس » – الأخاديد – ، في نطاق دعوته الى العودة الى الارض ، الفلاحين يهجرون ريفاً فقيراً ليجدوا في مدريد فاقة اسوأ .

عرفت السينما الاسبانية بعد ١٩٥٠ – وكل حياة البلاد الفكرية – مسرى جديداً بفضل الجيل الجديد. لقد حمل اطفال فترة الحرب الاهلية الى السينما الاسبانية ، عندما اصبحوا رجالاً ، روحاً جديدة ومتأججة . اخذوا بعض العبر لدى اصحاب الواقعية الجديدة الايطاليين الذين تأسسوا حوالي العام ١٩٤٠ في ظروف قريبة من ظروف اسبانيا خلال العام ١٩٥٠ .

كانت ظاهرتهم الاولى « اهلاً بالسيد مارشال » . لقد حقق مؤلفاها : جوان انطونيو باردم ولويس غارسيا بيرلنغا ، اهجوة من الآمال المودعة في خطة مارشال . بل واكثر من ذلك : حققا مقارنة بين الواقع الاجتماعي لقرية فقيرة من الهضبة الكاستية[1] وبين تلفيق « الاسبانيوليات » وكذبها .

وتابع بيرلنغا سلوكه في افلام المسلاة الهجائية : (كالابوش ، وبلاسيد ، فيلمه المرير ، الخ ...) . وراح ج . آ . باردم يتجدد باستمرار في اسلوبه كما في موضوعاته . ثم لم يلبث ان تثبت كواحد من افضل المحققين الشبان الاوروبيين في فيلمه « كوميكوس » ، وهو جولة ممثلين هزليين مفعمة بالحنين الى الديار ، عبر بلاد لا حدود لها وكأنها غارقة في الدجنة .

وفي « موت راكب دراجة » ، كان التدقيق في الصورة وفي التوليف « مونتاج » مع الطباق ، متصلاً بجرأة بموضوع يقابل انانية المجتمع المدريدي الراقي والاحياء الشعبية واملاقها . وكان الفيلم يصف كذلك العلاقات بين ثلاثة اجيال اسبانية « قبل الحرب الاهلية واثناءها وبعدها » . وبطله استاذ

---

١ – كاستي : – نجد شاسع يشغل اواسط شبه الجزيرة الايبيرية – الاسبانية – فيوازي ثلث مساحتها . وهو منطقة جافة ومجردة وقاحلة تقريباً في بعض اجزائها . المترجم

اسودت الدنيا في عينه ، انساق آخر الأمر منجرفاً بإيمان الطلبة .

في « كالي مايور » ـ الشارع الكبير ـ ، طرح باردم ابحاثه الصريحة ليصف بلهجة مباشرة ، الفراغ المريع للحياة الريفية . ولقد يخيل الى المرء ان الفيلم متأثر بـ « الفيلتللوني » . لكن التشابهات مقتصرة على مماثلة الاوساط . واظهر « الانتقام » ، اكثر افلام باردم طموحاً ، فريقاً من الحصادين الفقراء يجوبون سهول المانش ليصلوا الى التصالح بالتجارب والمحن . ولا ريب ان مستقبل هذا الجيل ، جيل عام ١٩٥٠ ، مرتبط بتطور البلاد التي ارتسمت فيها موجة جديدة حوالي العام ١٩٦٠

البرتغال

لم تخرج السينما البرتغالية بين ١٩٤٠ و ١٩٥٨ الا بين ثلاثة الى ثمانية افلام في العام . واستثمارها هو احد الاستثمارات الاوروبية الأكثر ضعفاً . وقاعات العرض الـ ٤٣٣ ، فيها بحسب منظمة الاونيسكو ، لم تكن لتبيع عام ١٩٥٤ اكثر من ثلاث تذاكر سنوياً للشخص الواحد ، لسكان نصفهم من الاميين .

واكثر السينمائيين البرتغاليين شهرة ، ليتاوو دو بارّوس ، حقق عام ١٩٤٢ واحداً من افضل افلامه « آل اريبا » ، الذي مثله الصيادون في مرفأ صغير مع ممثل محترف واحد . ثم تخصص منذئذ باخراج الافلام التاريخية الحافلة بالابهة على غرار « كاموئينز » . اما بروم دوكانتو ، فانه لم يلق قط مثل النجاح الذي لقيه فيلمه الهام « نشيد الارض » . كما ادار فيرناندو غارسيا فيلماً جيداً « سيرّو دوس انفورسادوس » ـ جبل المشانيق ـ ، وهو مأساة رومانطيقية .

وعلى هامش الانتاج الرسمي ، ادار مانويل دو اوليفيرا عام ١٩٤٢ فيلمه البارز « أنيكي بوبو » الذي مثلته جماعة من الاطفال في شوارع بورتو . وعلى الرغم من لون من تصنع العاطفة ، فان الفيلم البسيط النابض والمباشر ، كان نجاحاً خارقاً خصوصاً اذا تذكرنا انه كان سابقاً على الواقعية الجديدة الايطالية .

لقد كان هذا المستقل ، افضل قوة للسينما البرتغالية بين ١٩٤٠ و ١٩٦٠

اليونان

عرفت السينما اليونانية نهضة اولى بين اعوام ١٩٢٧ و ١٩٣٢ مـــع ديمتريوس غازياديس (برومينيه[١] المكبّل ، امير الصعاليك ، واستيرو الراعية) ، ومع اوريستي لاسكوس الذي اقتبس بنضارة « دافنيس وكلويه[٢] »

واستورد الاحتلال الهتلري الذي احال البلاد الى مذابح ومجاعة ، كثيراً من الافلام الخام فاستأنف الانتاج طوره . وبرز بعض المحققين الشبان امثـــال جورج تزافيلاس .

وبعد التحرر ، وبينما عرفت البلاد الحرب الاهلية ، استوحيت افلام عديدة من المقاومة . وبدأ الشاب غريغوريو سلوكه بالفيلم المثير « الخبز المر » الى جانب تزافيلاس (مارينوس كونداراس والسكير) .

وبعد العام ١٩٥٠ ، اعطى جيل جديد رونقاً لامعاً للسينما اليونانية ، يساعده توسع استثمارها (٥٥٠ قاعة عرض عام ١٩٥٥ مقابل ١٨٠ عام ١٩٤٥) . ولقد تأثرت هذه النهضة الجديدة بالواقعية الجديدة ومهد لهـــا تقدم الادب والمسرح المعاصرين وارتقاؤهمـــا الذي قدم للسينما ممثلين ممتـــازين (ايلينا ميركوري وإ . لامبيتي وجورج باباس ، الخ).

ان ميشيل كاكويانيس افضل سينمائي يوناني معروف في الخـــارج . لقد روت مأساته « ستيلا » بصحة اكيدة ، غراميات فتاة حـــانة ، وخلفيات الضواحي

---

١ ـ *Prométhée* ، اله النار ، ابن تيتان جـابيت واخو اطلس في الميثولوجيا ، باعث اول حضارة بشرية ، بعد ان قوم الانسان من صلصال الارض ، اختلس ناراً من السماء لاحيائه ، فعاقبه جوبتير كبير الآلهة بان ارسل له باندور الى آخر الاسطورة. المترجم

٢ ـ دافنيس وكلويه ، رواية راعوية الفهـا لونغوس *Longus* وترجمها آميو و ب . ل . كورييه ، وهي مفعمة بالظرف والصفاء والالهام المتحرر . المترجم

اعطت الفيلم ذي التقنية الممتازة فتنة وبهاء . وكان « فتـــاة الالبسة السوداء » مرموقــاً في بكراته الاولى التي تظهر وصول سائحين اثينيين الى جزيرة هيدرا الصغيرة وتماسهم الاول مـع السكان . ثم عمد فيما بعد الى اقتباس اوريبيد[1] في فيلمه « ايليكترا » وتحويله الى وقائع معاصرة .

وبدأ نيكوس كوندورروس بفيلمه الممتاز « المدينة المسحورة » الذي استلهم فيه نص « سيناريو » سارق الدراجة (شراء سيارة نقل صغيرة تقسيطا)ليصف احياء العاصمة الفقيرة . وفيلمه « غول اثينا » المأساتي الهجـــائي الذي برز في مهرجان فينيزيا بروزاً قويا، لم يكن موازياً لنجاحه الاول . امـــا غريغ تالاس الذي نشأ في الولايات المتحدة حيث كان مولـّفاً ، فقد اظهر في « فرقة الحفاة » الاولاد المهملين ـ المشردين ـ وهم تائهون في الشوارع اثنـــاء الاحتلال . وحقق تزافيلاس افضل افلامه بـ « الجنيه الاسترليني الزائف » بينما عـــاد المخرج القديم اوريستيس لاسكوس (دافنيس وكلويه)الى السينما بالمآسي الموسيقية (ميلودرام). واخيراً ، حقق جول داسان في اثينا مسلاته المشوقة (الأحد ، ابداً) .

تجاوز الانتاج اليوناني في بعض السنين الستين فيلمـــاً طويلاً حققت جميعها بميزانيات طفيفة جداً . ومن المحتمل ان تسمح هذه الكمية يومـــاً باعمال ذات نوعية دولية جيدة يحققها وافدون جدد .

---

١ ـ آخر الشعراء اليونانيين القدماء الثلاثة الكبـار من حيث تسلسل التاريخ. كثيراً ما جاراه الشاعر الفرنسي راسين . (٤٨٠ ـ ٤٠٥ ق.م) . المترجم

الفصل التاسع عشر

هوليود بين ١٩٤٥ ـ ١٩٦٢

تكشفت فترة مـا بعد الحرب بالنسبة لهوليود عن افضل السعود . سيطرت التحررية الروزفيلتية « ليبيراليسم » على بعض المماثل طيلة حقبة اعـادة البناء « التحويل » (١٩٤٥ ـ ١٩٤٧) .

بدا كبار مـا قبل الحرب : جون فورد ، كابرا وويلر ، على اهبة الاستعداد لانطلاقة جديدة . وكان الاخيران وقد تشاركا مع جورج ستيفنز ، قـد أسسا « ليبيرتي فيلم » ليصبحا منتجين مستقلين . وتدعم جيل جديد عظيم المواهب ، بقيام جول داسان وايليا كازان وجون هوستن وروبيرت لوزي وادوارد دميتريك وروبيرت روسن وفريد زينمان . وكانت أرقـام الاقبال القياسية قد تحطمت (٥ مليار بطاقة بيعت عام ١٩٤٦) .

حقق ويليم ويلر بكثير من الاخـلاص والعناية « اجمل سني حياتنا » ، اكثر افلام التحويل تميزاً وبيانية . روى الفنـان الممتاز والمدقق مطولاً ، بمساعدة المصور الكبير غريغ تولاند الذي توفي فيما بعد، عودة ثلاثة من المجندين المسرحين : صاحب مصرف وطيار ومشوه مبتور الذراعين . وكانت الخاتمة تجاري اصطلاح الخاتمة السعيدة «*Happy End*» ، لكن كثيراً من المشاهد كانت حقيقية وعنيفة .

راكم الفيلم جوائز الاوسكار والموارد القياسية طيلة عـام ١٩٤٧ حيث بدأت

« مطاردة السعالى » في الولايات المتحدة وفي هوليود بادىء الأمر . ظل ويلر بعيداً عن المسائل قبل ان يخرج بدقة علمية اكاديمية رواية لهنري جايمس « الوراثة » ثم « قصة بوليس سري » الذي كان التزيين الوحيد فيها مفوضية شرطة خانقة . ثم تابع ويلر مسلكه فيما بعد بافلام عادية ، قد تستثنى منها مسلاته « ايام عطل رومانية » . اما جون فورد ، فقد بدأ يستعيد جو « ستيج كوتش » في «عزيزتي كليمانتين » . لكنه انخدع في ادعائه الجامد والمموه بموت الله في « الهارب » قبل ان يلاقي نجاحاً تجارياً هائلاً في فيلمه الرديء « الرجل الهادىء » . ومن جهة اخرى ، فقد عاد الى التخصص بافلام الغرب « ويسترن » ، وهو نوع قدر ان يعرف تجديداً حقيقياً بعد عام ١٩٥٠ .

وتبع هيتشكوك بمهارة الاهواء الدارجة مع اهتمامه بالنجاح المالي . تبنت افلامه ، افلام الترقب والتوقع ، روايات او تمثيليات تحليلية نفسانية (سبيلبوند) وذرية (المكبلون) وقضائية (قضية بارادين) واجرامية (الحبل). وقد صور هذا الأخير تمثيلية من برودوي ، يقتل فيها اثنان من المثقفين الشاذين – من ممارسي اللواطة – صديقاً لهما لارضاء شهوة القيام « بفعل مجاني » رائع . استعمل هيتشكوك المغلق وان صور المسرح بتزيين وحيد ، مصورة شديدة الحركة والتنقل ليسجل لقطات يزيد طولها على الثلاثمائة متر . الا ان هذه البطولة التقنية لم تنجح في تجويد موضوع « تمثيلية سيئة ذات نظرية اطروحية » .

وهناك جيل جديد – حولته (مطاردة السعالى[1] » الى جيل ضائع – تخرج جزئياً على يد طليعة برودواي المسرحية . لقد تأثر هو الآخر بالواقعية الجديدة الايطالية وبمدرسة نيويورك الوثائقية .

من بين هؤلاء ، فرض جول داسان نفسه في « شياطين الحرية » (القوة الوحشية) ، وهو اتهام معاد للفاشستية على شيء من المسرحية ، لم يكن عديم

---

١ ـ المقصود هنا اللجنة الامريكية للنشاطات المعادية لأمريكا التي شكلت عام ١٩٤٧ ، والتي شبهها المؤلف بطاردة الساحرات او السعالى في القرون الوسطى . المترجم

الارتباط بكارنيه . وكان بطل فيلمه « مدينة دون ستور » (المدينة الملعونة)، مدينة نيويورك باحيائها الفقيرة وابناء الشارع فيها ، وقد اظهرهم بالحـاف خلال ذريعة سيئة تدور حول دسيسة بوليسية . وتزايدت مرارة داسان في « اوساط فريسكو الدنيا » (قطاع الطرق) ، الغريب العنيف ، المقر والمزخرف .

وايليا كازان ، الذي كان قد بلـــغ شأوا من الشهرة كمحرك لـ : « غروب تياتر[1]» ترك برودواي الى هوليود حيث ادار بادىء الأمر « زنبقة بروكلين » ، وهو فيلمة رديئة لما اريد له ان يكون الاكثر رواجاً . ثم راح يمـــارس واقعية جديدة متشددة في ظاهرها، فثبت مركزه بنقد العدالة الاميريكية في«بومرانغ» ومعاداة السامية في « اتفاق الجنتلمن او الجدار غير المنظور » ، والآراء الطائشة حول اللون في (بنكي او تركة اللحم) . الا ان الخضوع الظاهري للواقع لم يكن ليمنع عنده قبول حلول وسط . ففي افضل اوائل افلامه ، الجدار غير المنظور، كان كازان بعيداً عن تناول اعماق المشكلة بالبحث .

وجون هوستن ، بعد ان مارس العمل الوثائقي في القوات المسلحة ، عاد الى هوليود ليحقق في اطار تزييني طبيعي « كنز سييرا مادري »حيث كان مغامر (همفري بوغارت) يرى الريح تذري تبر الذهب الذي اكتسب بعنـاء وجهد . بدا جون هوستن بادىءالأمر وكأنه يبني عمله على مجاز الفشل (المتمردون ، وكي لارغو).وافضل افلامه الذي افسدهالمنتجون(*Red Badge of Courage*[2]) كان يهيمن عليه الخـــوف من الخوف ... ففـاز التأثر الفعلي لمرة واحدة على شاغلة التتبع الدائم لأفضل الأنماط الشائعة رواجاً .

وجـاء جوزيف لوزي من الطليعة المسرحية ومن الوثائقية (مسدس في اليد ١٩٤٥)، فبدأ بمثال اخلاقي طريف مناوىء للعرقية (الغلام ذو الشعر الاخضر) ،

---

١ ـ *Group Theatre*

٢ ـ شارة الشجاعة الحمراء . المترجم

ثم عرف كيف يظهر تلطفاً كبيراً في (احقاد)وفي (الخاتم) بل وفي تعديل[١] (للملعون) لفريتز لانغ الذي اضطر قبوله وان ظل مطبوعاً بطابع شخصي .

وادوارد دميتريـــك المتباين والموهوب ، اندفع في المقـــام الاول في (كروسفاير[٢]) : وهو اقتباس لرواية لريتشارد بروكس مكنه من اظهار الجو الكئيب لتسريح الجيش والتنديد بالعرقية والتصلب . وحقق فيما بعد للانجليزي رانك « اعطنا هذا اليوم » ، وهو فيلم خـانق لكنه مرموق ، يقتبس رواية من السنوات الثلاثين تدور وسط البنائين الايطاليين والنيويوركيين .

وفرد زينمان الذي تأسس في فرونتير فيـلم وعلى يد بول ستراند ، حصل على نجاح عظيم في « الملائكة الموسومون » (*The Search*[٣])الذي حققه بين الاطلال الألمانية والذي يظهر ضائقة طفل اصيب بنـائبة الحرب . وزينمان الأقل ذاتية ولكن الأكثر اخلاصاً ولا ريب من كازان ، عبر من جديد عن كراهيته للحرب في « كانوا رجالاً » (*The men*[٤]) ، حيث تجلى الممثل مارلون براندو في دور جندي مشوه ثم في « تيريزا » الذي روى باحكام وتحسس زواج احد رجـــال الـ *G. I.* من ايطالية شابة . كذلك يمكننا ان نربط روبيرت روسن « بالجبل الضائع » ، وهو الذي وضع النصوص لميلستون لفيلم « نزهة في الشمس » والذي ادار (مجانين الملك) المثير ، قبل ان يحصل على نجاح دولي كبير في فيلمه الراقص الرائع (قصة الغرب)

لقد اتهم كل هؤلاء الرجال تقريباً من قبل لجنة النشاطات غير الامريكية التي

---

١ ـ *Remake* في النص وهي كلمة منحوتة من فصل *Tomake* الانجليزي بمعنى عمـل ، صنع، و *re* الفرنسية التي تعني التكرار . ولذا تسببت كلمة تعديل ترجمة لها . ونراها مستعملة اليوم باللغة الانجليزية بمعنى صنع من جديد . المترجم

٢ ـ النيران المتشابكة . المترجم

٣ ـ التقصي ، الاستقصاء . المترجم

٤ ـ الرجال . ويبدو ان لكل من هذه الافلام اسمه باللغة الانجليزية بين قوسين واسمه باللغة الفرنسية بين معترضتين . كذلك ورد في النص . المترجم

بدأت (مطاردتها للسعالى) عام ١٩٤٧ . واستمرت المطـــاردة متلاحقة طيلة سنين عديدة حتى بلغت الماكارثية[1] . وكانت الصحافة والاذاعة والتلفاز تعطي صدى واسعاً لنشاطات انتهت بصدور احـــكام وسجن العشرة الهوليوديين . كذلك سجل عدد من المحققين والمنتجين والممثلين وواضعي النصوص على القوائم السوداء اسوة بهم واحيلوا الى المطالة .

وهكـذا سحق (الجيل الضائع) وذري مع الريح . نفى بعضهم نفسه الى اوروبا(داسان ، لوزي) والتف آخرون او أجروا عملية انطواء (ستراتيجية) (هوستن ، روسن‌وزينهان) . وآخرون (دميتريك ، كازان)استعادوا مركزاً ما لقاء « تسمية » افضل اصدقائهم لمطاردي السعالى[2] .

ولقد امكن رصف الافضل والاسوأ في (الفيـلم الاسود الامريكي) الذي اصبح مدرسة وليس مرحلة جديدة من مراحل افلام (الترقب) و (الترويـع) و « حكايات البوليس السري) فحسب . وكان احد نجاحاتهـــا الضخمة فيلم (غيلدا) لتشارلس فيدور . كان نصه البوليسي مبنياً على الافراط في بهـــاء الملبس والمفاسد المكدرة وعلى دسائس جواسيس الذرة . ولقد بلـــغ الاعجاب بالفيلم مبلغاً جعل قنبلة البيكيني[3] تحمل صورة بطلته « ريتا هيوارث »وهي في ثوب مفرط الانحسار ، وتضع قفازات طويلة الذراعين من جلد الجدي المصقول .

وطبق التحليل النفساني (البسيكاناليز) على الافلام « السوداء». حلت العقد النفسية في مآسيها المؤثرة محل (مصائب الماما) : فسرت صدمة نفسية صبيانية سبب الاندفاع الى الجريمة كما تفسر البطالة المطالب الاجتماعية . وهكـــذا قدم الجنون والطاعون والفسوق موضوعات (جريئة). ودوخ الممثل الكبير همفري

---

١ ـ نسبة الى لجنة ماك آرثي لمراقبة النشاط الهدام . المترجم

٢ ـ يقصد انهم سعوا باصدقائهم لقاء استعادة بعض الحظوة . المترجم

٣ ـ بيكيني ، لباس البحر الخليع الذي اصبح « مودة » العصر فيما بعد . المترجم

بوغارت الجمهور وهو يزمجر تحت ضربات قبضات الايدي في الطيف الاسود اصورة بارعة عليمة ليظهر بعدئذ في الضوء دامي الفم متورم العينين .

وأدخل بيلي ويلدر على هذه المجموعات السوداء تفخيماً مطليــاً بالتعبيرية وكثيراً من الادعاء في نجاحات تجـارية على غرار « السم » (يوم العطلة الأخير) وهو صورة عن الانحطاط بسبب الكحول او « الحي الغربي » المفخم «كالدراما» الدانمركية القديمة ومتاجرا بقحومة كبار الهوليوديين القدامى (غلوريا سوانسن، فون ستروهم ، بوستر كيتن ، الخ ..) .

وتابعت المسلاة الامريكية الخفيفة طريقها بصعوبة بعد زوال كابرا وبريستن ستورغس . وكان الفيلم الهزلي يراوح في مكانه منذ اختفاء الاخوان ماركس مع المقلد الساخر الحبور بوب هوب. وكان داني كي يفاضل كل من يقسر على الضحك بتكويم متقطع لذلاقات آلية شخصية .

وبعد الحرب الباردة ثم « الفاترة » ، تضاعفت الافلام الحربية (باستونيا ، ايوجيما ، الخ ..) كما تضاعفت الافلام « المعـــادية للحمر » ، كالستار الحديدي لويليم ويلمن ، الخ ...

في غضون ذلك اعقب الازدهار القديم انحطاط اتهموا به المنافسة (الفعلية) للتلفاز (خمسة ملايين جهاز عام ١٩٥٠).وهبط عدد البطاقات المباعة عام١٩٥٠ الى اقل من ثلاثة مليارات مقابل خمسة عـــام ١٩٤٦ ، رغم ان الانتاج ظل محافظاً على سويته بين ٣٥٠و٤٠٠ فيلم في السنة . وتعاظم الذعر بعد عام ١٩٥٠.

وفي الوقت الذي بـــدأ فيه نصف القرن الجديد ، كف روبير فلاهيرتي عن التأمل في وطنه الامريكي بعينيه الزرقاوين الحـادتين المطبوعتين باللطف . لقد استطاع السينمائي الكبير على الاقل – وهو اسعد حالاً من غريفيت — ان يحصل على نقمة تحقيق فيلم اخير في وطنه : قصة لويزيانا،الذي مولته الستاندارد اويل. ولم تكن شركة التوصية لتسمح بتناول مشاكل البترول . لكن المـلاحة الشفافة

« للفاغرين افواههم دهشة »وغموض الغابات العذراء تقريباً والسمفونية الصناعية الكبرى لاعمال الحفر ونضرة صياد في الثانية عشرة من عمره وبهـــاء الحيوانات والنباتات الاستوائية اتحدت كلها على هامش حياة قاسية وممزقة لتخلق الملحمة الغنائية لحياة كل سعادة وهناء « اركادي[1] » . ثم ان الرجـل الكبير ، بعد ان طاف في اوروبا بعض الوقت يبحث عبثاً عن شركة التوصية اللازمة لفيلم جديد ، شعر بدنو اجله فعاد ليموت في بـلده . لقد كان شرف وفخر السينما الامريكية على مستوى هوليود .

بعد عام ١٩٥٠ ، ورغم حدث السينماسكوب ، فان ازمة الصناعة قد تعمقت وهبطت عام ١٩٥٩ الانتاجات المحققة في الولايات المتحدة الى ١٦٦ فيلماً ، فكان لذلك بعض التأثيرات النوعية الحميدة .

واذ امسكت الشركات الكبرى ملايينها لتحقيق بعض افلام الحظوة ، فقد هجرت التحقيقات الدارجة للمستقلين وترك انتاجها حرية اكثر للمحققين بقدر ما كانت الماكارثية تخسر .

وايليا كازان في « فيفا زاباتا » أيد باسلوبه التزييني نظرية ان الثورة التي تقوم بها الجماهير تفسد رؤساءها بانتصارها .

وفي « على ارصفة الميناء » التفت الى الاوساط العمالية ولكن ليعرف النقابية بالاجرامية . وفي « الحافلة المسماة الرغبة » اقتبس بجهـــالة تينسي ويليمز الذي اعطاه فـــيما بعد مع « بابي دول » (دمية من لحم) ، فرصة صنع افضل افلامه بفضل نص موضوع « سيناريو » مبتكر يحلل انحطاط مالك جنوبي .

وكان جون هوستن ينتج في اوروبا افلاماً لهوليود . ففي « الطاحونة الحمراء »

---

١ ـ اركادي ، منطقة من مناطق اليونان القديمة يسكنها شعب من الرعاة ، جعلها خيال الشعراء الاقدمين موطن الطهر والسعادة . وهي تستعمل مجازاً للتعبير عن حياة خيالية راعوية سعيدة .
المترجم

- النجاح التجاري الضخم - ، قدم بتتابع تولوز - لوتريك[1] مغرقاً في البساطة في لوحات حية لذيذة تتصنع موضع لوحاته الأكثر شهرة . وكان هوستن دؤوباً في « الملكة الافريقية » ، منطلقاً في « اقوى من الشيطان » ، رخيصا ومتبذلاً ابتذالا كليا في « موبي ديك » و « الله وحده يعلم » . وان المرء ليجد صعوبة في تصديق انه اقر رداءات دعية : كالهمجي وفتاة الجيشا أو جذور السماء .

ولقد كلف شجاعة جوزيف لوزي صاحبها نفيا قاسيا ، فاضطر الى اخفاء ذاته وراء اسماء مستعارة ايطالية او انجليزية قبل ان يقدر في لندن على الاقرار بصفته في « عصر بلا رحمة » ، حيث استفاد من مكيدة بوليسية ليعبر عن مرارته وعنفه المتمرد وعن اصالة مزاجه القوي .

ويمكننا ان نربط لازلو بينيديك ، الهنغاري الاصل ، بالجيل الضائع . كان شروعه الحقيقي في الاخراج ، اقتباساً مرموقاً لمسرحية لميللر : « موت مستخدم متجول » ، التي عبر فيها عن تشوش يائس لامريكي متوسط الحال بلغ عتبة شيخوخته . ثم جاء بعدئذ بـ : « القحمة الوحشية » حيث تقمص مارلون براندو شخصية رئيس عصابة شاب القى الرعب في مدينة صغيرة ليدعم رغبته في السلطة .

وحصل فريد زينمان على نجاح يستحقه في « يصفر القطار ثلاث مرات » - الظهر العالي - وهو فيلم عن الغرب الامريكي ، كانت قاعدة الوحدات الثلاثة مطبقة فيه تطبيقاً لا يخلو من التصنع ، يُرى رجلاً استساغ الوحدة بدافع الخوف ايام الماكارثية .

اما نجاحه التجاري الضخم « طالما بقي هناك بشر » فكان يرتكز على توفيق فني واخلاقي ، ومن ثم فقد التفت زينمان بصراحة الى التجارة .

بعد العام ١٩٥٠ ، تثبت عدد من المعاصرين (ومن المساعدين احياناً) من

---

[1] - رسام فرنسي ١٨٦٤ - ١٩٠١ له لوحات تمثل مشاهد غنائية . المترجم

الجيل الضائـــع ، امثال ريتشارد بروكس ونيقولا ري وروبرت ألدريـخ وجوسوا لوغن .

تـــأسس نيقولا ري في الاذاعة وبين يدي ايليا كازان ، فبدأ عـام ١٩٤٨ بفيلمه «عشاق الليل»(هم يعيشون ليلا) المأساتيين الصادقين واليائسين. وهو وان وافق على ادارة افلام سيئة ، فقد اثبت مهارته في فيـلم الغرب « جوني غيتار » وبصورة خاصة في « شهوة الحياة » ، وهو واحد من افضل الافـلام تعبيراً عن قلق الناشئة الامريكية . لقد حدد هذا الفيلم تحت قسمات جيمس دين ، نموذج الجيل الهمجي ، حتى ان ثيـــابه : (سترة الى الوركين فضفاضة – بلوزن – وسراويل ضيقة زرقاء وحاسرة النطاق – بلوجينز –) ، اصبحت في بلدان عديدة الزي المثالي . وعندما لقي الممثل حتفه في حادث سيارة ، اضطرب كثير من الشبان حزناً بقدر ما اضطربت امهاتهم من قبل لموت فالانتينو .

في هذا « الثائر دون قضية » اورد الفيلم وصفاً مضنيـــاً لاسرة امريكية ميسورة الحال وذكراً مؤثراً لسباق سيارات مميت ومتوالية في بلانيتاريوم كان الخوف الذري معطى كسبب لشهوة الحيـاة . واظهر نيقولا ري من جديـد مذهبه الانساني في « الانتصار المر » الذي حققه في افريقيـــا الشمالية . لكنه اخفق اخفاقـــاً ثقيلاً في « ملك الملوك » ، الفيلم الباهظ التـكاليف عن حياة المسيح .

وكان ريتشارد بروكس روائياً وواضع نصوص لداسان ودميتريك وهوستن. وكان عظيم التباين في بداياته كما كان حاله في مهنته كمحقق . وافضل افـــلامه « حبة العنف » (لوح الادغال) ، يدرس الانحراف الصبوي في احياء نيويورك الشعبية . لكنه من « كرنفال الآلهة » الى « الاخوة كارامازوف » ، ادار فـيما بعد كثيراً من الافلام الرديئة .

ومر روبيرت ألدريخ بالتلفـــاز بعد ان تأسس على التوالي من قبل رينوار

فزينمان فمابلستون فجوزيف لوزي . وكان فيلمه الهام الاول (حصن الآباش) ، من افلام الغرب المعـــادية للعرقية (وهي البادرة الفريدة) . وفي (السكين الكبيرة) (بحسب مسرحية لكليفورد اوديتس) ، جـادل ألدريخ في اخلاق هوليود ، كما جادل في الحرب في (هجوم) . ان مزاجه الثقيل يتذوق المحاورات المستفيضة والافعال المعضدة والاخراج المحمل التي تجعل افلامه على جانب واف من المسرحية . الا انه يجب عزل فيلمه (بالسرعة الرابعة) عن عمله الغزير الخالي من المسلمات الكبيرة . والسلسلة السوداء ، تتصل بتحريفها الساخر (بالروايات السوداء) لعام ١٨٢٠ وتؤدي الى تدمير ذاتي شديد وسريع عن طريـق ثوران نوع من البلوتونيوم الجهنمي .

والصحة والنضارة والقلق الذي وصف به الريف الامريكـي في « موقف الاتوبوس » - مع مارلين مونرو - وبصورة خـاصة في « نزهة » ، قد تكون مدينة لمبدعيها دانييل تاراداش ووليم اينج اكثر ممـا تدين لتحقيق رجل المسرح جوسواه لوغن المباشر والجـــذاب . وفيلمه « سايونارا » الذي حققه في اليابان بوسائل ضخمة طبقاً لنظرية الاكبر[١] رواجاً ، كان مخيباً للأمل . لكنه كان اقل خيبة من مغناته الهزلية القصيرة التي لا مبرر لهـا - اوبريت - « جنوب الباسيفيك » المصورة على طريقة *Todd-Ao* أو من « فاني » الرديء (المأخوذ عن بانيول) .

وظل المتقدمون ينتجون الأسوأ والرديء والحسن بعدم اكتراث ظـاهر . كذلـــك كان أو اصبح (حسب التسلسل الابجدي) كل من كلارانس براون وجورج كوكور وميكائيل كورتيز وجون فورد وهوارد هـــاوكس وهاثاوي

١ ـ « *Best seller* » عبارة انجليزية تكرر استعمالها في النص وهي تطلق على البضاعة الاكثر رواجاً . وهي تدلنا على ان بعض المنتجين ينتخبون الموضوعات التي يقدرون انها مقبولة سلفاً من الجماهير فينفقون على تزيينها واحاطتها بكل مظاهر الفخامة تحقيقاً للتكسب المادي الكبير .
المترجم

وهنري كنغ وج . ل . مانكييويكز وانتوني مان وفنسنق مينيللي واوتو بريمنجر ومارك روبسن وسيودماك وكينغ فيدور وبيللي ويلدر وروبيرت وايس ووليم ويلر الخ .

وكانت للأقدم منهم ومضات احياناً ، شأن كلارانس براون الذي قدم اقتباساً سامياً وجميلاً لفوكنر في « الدخيل » (Intruder in the Dust) ، ام انهم يعرفون كيف يبرهنون على مهنتهم كما فعل كنغ فيدور باقتباسه الحرب والسلم لتولستوي مع معارك بديعة ادارها الايطالي ماريو سولداتي .

وكان جورج كوكور مطلقاً لنفسه العنان عندما اقتبس غارسن كانان واكمل احدى اختصاصاته لما قبل الحرب ، ونعني الملهاة الخفيفة . ونجح انتوني مان في افلام جيدة عن الغرب . وكان ج . ل . مانكييويكز ناقداً لا بأس به للعادات في « حواء او السلاسل الزوجية » كما عاد عليه هوسه المدبّر في « الكونتيس ذات الاقدام العارية » بالمعجبين .

وانتقل بريمنجر من الاقتباسات الرديئة للموضوعات الأكبر رواجاً (كان « مرحباً يا حزن » على مستوى « عنبر ») الى تعديلات الافلام الاوروبية (فيلمه الرسالة السابعة عشرة تعديل لفيلم الغراب) او الى المسرحيات الرديئة المفيلمة (جان دارك بحسب برنارد شو) . ولكن وقع له ان نجح في فيلم ذكي عن الغرب (نهر بلا عودة) وان اصبح فجأة مثيراً مخلصاً وصحيحاً في « الرجل ذو الذراع الذهبية » وهو مأساة موسيقيّ تسمم بالادمان .

انتصب فوق رؤساء المشاريع هؤلاء حتى عام ١٩٥٩ كنصب هوليودي ، سيسيل ب . دوميل العتيد الذي ربح من المال « بوصاياه العشر » (الاخيرة) اكثر مما ربح في عشرته الاولى . وكان يشاهد حتى عام ١٩٥٢ ، فوق تلال بيفيرلي هيلز آخر المؤسسين الكبار ، شارلي شابلن ، بالتقابل مع هذا الـ : « اكبر سيرك في العالم » .

لقد خرج من صمت سبع سنين ليعطي فيلمه « السيد فيردو » في اللحظة التي ازفت فيها مطاردة السعالى . فكان ان ازدري بفيلمه وقوطـــع ، فحصل في الولايات المتحدة على عروض أقل مما يحصل عليه فيلم عن الغرب من اسوأ الانواع. وهذا البيان المسهب عن حياة لاندرو ، الذي اُحل في فرنسا لاحتيــاط بياني – اي لاكتساب ثقة الناس – ، وجّه ذؤابته ضد بعض مظاهر الحياة الامريكية ، فتخلى فيه شابلن عن رثاث شارلو ليصبح « كهلاً جميلاً » مفترساً . ولقـد علق عليه اينشتاين (وعشرة آخرون) بقوله : كانت الضراوة لدى هـــذا العبقري المعقد كالحياة ، السمة الدائمة . وهي قد هيمنت على فيردو ، امين صندوق مصرف مسرّح ، الذي استمر بالاعمال عن طريق الجريمة كوسيلة اخرى للكسب . لقد صور هذا البطل الذي كان شعلة من الذكاء ، نظاما يعكسه تصويراً مضحكا (وهو تصوير في موضعه) . وكان هذا العمل الجاحد والمر ولكن غير اليائس ، اسيء فهمه في كل مكان تقريباً ، فاكتسب مع الزمن عمقاً مؤثراً .

اعتكف شابلن بعد فيردو مع زوجته الشابة واولاده في دارته الكبيرة . ثم خرج من عزلته فجأة ليحقق في اسابيع قليلة فيلمه « ليملايت » ، فــكان بطله كالفيرو ، الممثل الهزلي المضطهد ، (الى حد مـــا) ، صورة عن الفنان نفسه بريشته . وكانت مأساته تدور في لندن بين اعوام ١٩١٣ – ١٩١٥ ، بين شخصيتين منقطعتين في الظاهر عن العالم . كان الهرم المذل المندد به والمطـارد « المنتهي » ، ينقل اخيراً الى راقصة (كلير بلوم) كل مـــا استلب منها : الصحة والنبوغ والحب والجد . وبعد وثبة انقلابية اخيرة ، يموت وهو ينظر الى الراقصة توالي بوسائل اخرى ، تقدم الفن والانسانية .

وفي فيلم « مت وصـبر » اشار غوتيه في شخص شارلي شابلن الى نفسه بتواضع العبقري السامي ، كورقة ميتة ، منذورة كالمليارات الاخرى من مثيلاتهـــا لاخصاب المزابـــل المقبلة . ولم يسبق للفكرة الشابلينية الكبرى عن الكرامة الانسانية ان توضحت بقوة اكبر ممـــا ظهرت عليه في فيلم « هوذا الانسان

« *Ecce Homo* » . نعم ، لم يسبق لهذا العبقري ان دنـــا من شكسبير دنواً افضــــل .

تذرع شابلن بعرض فيلمه « ليملايت » في اوروبا ، فغـادر هوليود الجاحدة نهائياً ليستقر في اوروبا . ترى هـل يليق ان نضيف الى حساب انكلترا (التي استقبلته ببرود) ، « ملك في نيويورك » الذي يربطها موضوعه بامريكا ؟

وكفيردو ، كان الفيلم اكثر موليريا[1] ممـــا هو شكسبيري . لقد استخدم شابلن الضحك ليجرف كل شيء حتى المرارة ، بعد ان تخلى (ظاهريـــاً) عن المأساة الى الهزل . فكـــان ملكه الصغير ضحية الماكارثية وكان ، اكثر من دون كيشوت ، انساناً من عصر آخر في نضال ضد اسوأ نقائص العالم المعاصر .

استطاع ماك سينيت الذي مات عام ١٩٦٠ أو بوستركيتن الذي انتقل الى التلفاز ، وهما آخر الموهيكان[2] للسنوات الخمسين في هوليود ، ان يلاحظا فيها لوناً من نهضة فن المسلاة . بدأ فرنك تاسلن ، كـــاتب « الكوميكس » القديم ـ مجلة ـ ، باخراج افلام للهزليين ليويس ومارتن اللذين قاما مقام ابوت وكوستيللو ، فأعطى لتمثيلياتها المضحكة من الجودة اكثر من المألوف (فنانون ونماذج ، وملسوع حقيقي بالسينما أو هوليود اون بوست) . وكـــان ان اثبت تاسلن شخصيته في « الشقراء وأنا » وفي « الشقراء المتفجرة » التي مثلتهـــا جين مانسفيلد التي اصبحت نجمة بترسمها دون نجاح مارلين مونرو التي كانت في قمة المجد . وكان هجاء هوليود وعاداتها المضحكة لاذعاً لكنه غير خطير .

وعاد لافلام الرقص الرمزي جانب من الحظوة مع ما لقيه منها الفيلم الهزلي (وكان يشرفها مينيللي واكثر منه جين كيللي) ، وكذلك لافلام الغرب التي

---

١ ـ نسبة الى طريقة كل من الشاعرين الفرنسي موليير والانجليزي شكسبير . المترجم .

٢ ـ آخر الموهيكان ، عنـوان قصة قديمـة ، تتحدث عن مغامرات هندي كان السليل الوحيد والاخير لقبيلة الموهيكان الهندية في امريكا ـ طبعاً ـ . المترجم

نوهنا من قبل بعدد من النجاحات التي ادارها معلمون مكرسون .

ان « رجل الوديان الضائعة » (*Shane*) الذي لفت الانتبـــاه الى جورج ستيفنز ، يتبع هذا النوع المحول والمعقلن . لقد ظل فترة طويلة ملازمـــاً للمبتذلات حتى اقتبس عام ١٩٥١ بنزاهة « المأساة الامريكية » لتيودور دريزر تبعاً لنص ميكاييل ويلسن .

كذلك يتبع الافـلام عن الغرب عن طريق التكساس ، افضل فيلم لجورج ستيفنز « العملاق » . فعلى الرغم من ارتفاقات اسلوب الاكثر رواجـا ، كان هذا الفيلم تذكيراً امريكيا امينا ابتداء من رعـــاة البقر ـ كاوبوي ـ وحتى الرفاه الذي جاء به الحرب والبترول . لكن اخفاق ستيفنز كـــان خطيراً في « مذكرات آن فرنك » .

واورسن ويلز ، بعد ان حقق في اوروبا « السيد اركادان » ، وهو تجـديد لفيلم « سيتيزن كين » وان لم يعادله ، عاد الى هوليود ليدير فيها « التعطش للشر » (لمسة الشيطان) . لقد حقق ويلز افضل افلامه منذ « سيدة شانغهاي » برفعه رواية بوليسية مع اسلوبها الخاص الى مستوى من السمو والتعظيم .

ولكي ننهي الصورة – الناقصة قسراً – عن هوليود انتجت اكثر من الفي فيلم في سبعة اعوام ، يجب ان ننوه بان «سيد الترقب والقلق» ألفرد هيتشكوك ، ظل ينتج ويدير بوعي مهني مطبوع بالدعابة ، فيلماً او فيلمين وسطياً كل سنة .كما يليق ان نفصل عنها « من الذي قتل هاري ؟ » بسبب سخريته المتراخية وغفلته غير المألوفة لدى منتجه ، وهو فيلم « مسلوق » انجز برشاقة خلال الاسابيـــع الثلاثة التي يدوم خلالها الخريف في انجلترا الجديدة والوان الغابات الرائعة خلال هذا الفصل . ثم استعاد هيتشكوك الاندفاع الصبوي وفكاهة « الدرجات التسع والثلاثون » في « الموت في الاعقاب » وذوقه للخوارق في « المجهول في اكسبريس الشمال » او في « العرق البارد » (فيرتيغو) وكذلـك الاساليب الأكثر تقليدية

لفيلم الرعب في «التشوش النفسي» .

كندا

لم يكن انتاج الافـــلام الكبيرة ليزيد عن مثله في شيلي وفي فينزويلا او كوبا ، في بلد تحقق الفيلم الاول في حزيران ١٨٩٦ من قبل المشعوذ جون س . غرينت والذي اظهر جيمي هـــاردي الذي اشتهر لاجتيازه النياغارا فوق حبل موتور .

وكان الانتاج غزيراً نسبياً بين ١٩١٢ و ١٩١٨ حتى ان فيـلم « ايفانجيلين » الذي انتجه الكابتن هولاند كان يعتبر عشية الحرب ، نجاحاً مطبوعـــاً بعقلية كندية نموذجية . لكن معظم الافلام المحققة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٠ في منطقـــة اتلانتيك او في فانكوفر ، على شاطىء الاطلسي ، كانت منتجة لصالح هوليود او من قبلها .

في العام ١٩٣٩ ، اقر المجلس النيابي الكندي قانونـاً ينشىء المكتب الوطني للفيلم ولجأت الحكومة الى غريرسن لتنظيمه . لكنه لم يستطع في غضون خمس سنوات ان يبلغ هدفاً من اهدافه ولا ان يشارفه عن بعد : وهو ان يرقى اخراج خمسة او ستة افلام كندية السمة كل عام . لكن جهد غريرسن كان وافراً من الناحية الكمية فيما يتعلق بالوثائقيات (بين ثلاثمائة واربعمائة فيلم قصير كل عام) ومن الناحية النوعية فيما يتعلق بافلام الرسوم المتحركة وذلك بفضل ماك ليرن في المرتبه الاولى .

انتجت كندا واحداً وعشرين فيلماً بين ١٩٤٥ و ١٩٥٥ ، اربعة عشر منهـا ناطقة بالفرنسية، كانت مخصصة لمنطقة كيبيك حيث يتناقص عدد قاعات العرض الانجليزية باستمرار . وهذه الافلام ، التي حقق بعضاً منها سينمائيون باريسيون ، ظلت كلها على مستوى رديء .

ومنذئذ، بدا ان الانتاج الكندي قد اتجه نحو الافلام المحلية المخصصة للسوق الداخلية (تيت كوك ، الذي اظهر غراتين جيلناس يسخر بلطف من امريكي

من تكساس ، والكندي الصغير لميلبورن تورنر ، الخ .) .

ويبدو من الصعب ان يتسع الانتاج في كندا طالما ظلت معظم قاعات العرض فيها ملكا للمؤسسات الامريكية (بارامونت تملك ٣٩٠ داراً للسينما) او البريطانية (مائة قاعة لرانك مع مساهمة امريكية) . وانه لرمزي ان لا يكون المشروع الذي اقترحه غريبرسن عام ١٩٤٠ - نشر اسبوعية كندية مفيلمة - قد تحقق حتى عام ١٩٥٨ ، ما دام هذا القطاع محتكراً من قبل الولايات المتحدة ورانك .

ان اوستراليا وزيلندا الجديدة مرتبطان سينمائيا بامريكا ببرامجهما وشبكة الدور الهائلة فيهما التي تتبع هوليود اكثر مما تتبع لندن .

اوستراليا

ظل الانتاج فيها مزدهراً زمناً طويلا . وكانت الاخراجات الاولى مدينة الى جيش الخلاص (الشهداء المسيحيون الأول ، ١٩٠١ ، وجنود الصليب ، ١٩٠٢) وفي عام ١٩٠٩ ، حقق احد عشر فيلماً ، منها واحد علمي موهوم: رسالة من المريخ وآخر عن الطيران: اوستراليا تنادي. ثم ان الحرب والسينما الناطقة بعدها شحذتا الانتاج الذي تجاوز احياناً الخمسة عشر فيلماً في السنة ، في الوقت الذي كان تشارلس تشوفيل يبدأ عام ١٩٢٦ بـ « فم مومبي » احترافاً غزيراً دام اكثر من ثلاثين عاماً . ومنذ عام ١٩٢٢ ، كانت البلاد التي تعد قرابة الف دار للسينما منظمة في شبكة قوية ، تملك ترددا اعلى مما هو في اوروبا (بين ١٣ أو ١٤ تذكرة سنوية لكل فرد من السكان) .

وبعد عام ١٩٣٠ ، تطور الفيلم تدريجيا كفن وكوسيلة للتعبير ، على مراحل فجائية ، بارتقاءات او تراجعات عنيفة حتى في البلدان المستعمرة او نصف المستعمرة . وكانت نهضته كثيراً ما تعيقها عقبات داخلية (نقص في التقنيين ، في الممثلين ، في الكتاب ، في المهائل والرساميل ، الخ ...) وكذلك احتكار هوليود للشاشات ايضاً .

وظل تشارلز[1] تشوفيل خلال الحرب المحقق الرئيسي الاوسترالي ، فأدار على الاخص ٤٠٠٠٠٠٠ فارس وجرذان طبرق عن مآثر الجيوش الاوسترالية في سيناء عام ١٩١٧ وفي ليبيا عام ١٩٤٢ .

ثم تطورت على نحو ما حركة وثائقية بتشجيعات ودعم من غريرسن الذي كان حينذاك في كندا . وفي عامي ١٩٤٤ - ١٩٤٥ ، حقق جوريس ايفنز مع ماريون ميشيل بوسائل بدائية وبدعم نقابات مختلفة ، فيلم « اندونيسا تنادي » الذي كان موضوعه تضامن عمال المرافيء الاوستراليين مع اندونيسا المستقلة.

وحقق الوثائقي هاري واط المتأسس في ايلينغ ، لحساب رانك ، فيلم « الطريق مفتوحة » الذي يروي قصة عبور هذه البلاد الشاسعة خلال الحرب من قبل قطعان الماشية . فكان الفيلم واحداً من افضل النجاحات السينمائية لفترة ما بعد الحرب مباشرة . لكن هاري واط لم يلق النجاح نفسه في « اوريكا ستوكاد » - المتراس الاخير - فلم يلبث رانك ان هجر الانتاج في اوستراليا .

وفي عام ١٩٥٥ ، حقق « سيسيل هولمز » - ثلاث في واحدة - وهو متوالية تجمع ثلاثة اخبار سينمائية ، بحسب مؤلفات الكتاب الاوستراليين هنري لاوسن وفرانك هاردي ورالف بيترسن . اما وان تصف هذه الاقاصيص الثلاث الحياة الشعبية عام ١٩٠٠ وعام ١٩٢٠ أو خلال العصر الحاضر ، فقد جاءت باسلوبها الواقعي الجديد مصداقاً صريحاً للحقيقة وخصوصاً الاقصوصة الاخيرة التي كانت تري الحب البريء بين شاب وفتاة يعاكسها نقص الموارد والافتقار الى السكن في مدينة سيدني السجسة ...

زيلندا الجديدة

هذه الممتلكة البريطانية « دومينيون» واقعة في مركز مماثل لاوستراليا من حيث استثمارها : كثافة الشاشات

---

١ - يلفظ الاسم بالفرنسية شارل شوفيل . ولقد اوردته بحسب نطق الانجليز له بوصفه استراليا على ما يبدو وان كنت ارى العكس . المترجم

المرتفعة جداً والتردد القياسي (٢٠ تذكرة للفرد الواحد) ، وشبكات هامة ، تشرف عليها الولايات المتحدة ورانك .

ولقد قدمت مسليات محلية او حكايات ماؤورية[١] موضوعات لنحو ثلاثين فيلما من الافلام المنتجة بين اعوام ١٩٢٠ و ١٩٤٠. وكان موضوع افضلها « *Rewi's Last Stand* » معركة من الحروب التي دارت بين الماؤوري انفسهم . وكان الفيلم مداراً من قبل راندال هيوارد ، ابي السينما النيوزيلندية .

وكانت الحكومة قد أسست عام ١٩٣٦ ممثلاً وثائقياً جاء غريبرسن ينظم فيه « وحدة سينمائية وطنية » .

ويبدو ان « الحاجز المكسور » ١٩٥٢ ، كان فيلماً قيماً . كان موضوعه يدور حول زواج ماؤورية من اوروبي . والفيلم وان كان على شيء من الاغراق في البساطة من حيث مناهضته للعرقية ولونه المحلي ، الا انه وقد صور وحقق وانتج بشكل مستقل من قبل روجير ميرامس وجون اوشيا ، بدا متفوقاً على الاخص بالقناعة المخلصة التي فيه وبما احتوى من الثبوت .

---

١ ـ السكان الاهليون لزيلندا الجديدة « *Maoris* » المترجم

الفصل العشرون

انجلترا ، السويد والبلدان الشمالية

١٩٤٥ — ١٩٦٢

بريطانيا العظمى

كان العام ١٩٤٦ بالنسبة للسينما البريطانية عام الآمال الكبرى . كان رانك يدخل معركة النضال ضــد هوليود على كل الاسواق العالمية بل حتى على الارض الامريكية . بينما ارتفعت حصة الافلام الانجليزية في بريطانيا العظمى الى ٤٠ ٪ من البرامج .

وكان ألبيرتو كافالكانتي قد دخل الساح في فترة ما بعد الحرب دخولاً لامعاً جامعاً الحقيقة والخيال والدعاية والشعرية في « في صميم الليــل » الذي وجّه المشاهد المأساتي القصيرة - السكيتشات - مع عدد من المحدثين الذين اسسهم في ايلينغ : روبيرت هامر وكريشتن وباسيل ديردن . فلم يقدر الجمهور الانجليزي (خطأ) اقتباسه الدقيق في « نيقولا نيكلبي » ولا لاذعته « انا لاجىء » . فارتضى حينئذ ان يتابع مهنته في مسقط رأسه : البرازيل .

ولم يبلغ ثورولد ديكينسن النجاح التجاري الذي يستحقه فيلمــه « البنت البستوني » المدبر تدبيراً صارماً . كما انكب دافيد لين ، بعد « اللقاء القصير » على تصوير روايتين شهيرتين لديكنز : الآمال الكبرى واوليفر تويست ، على طراز الحلقات الرومانطيقية .

وميكائيل بوول المقيم على شراكة بريسبورغر ، اشتغل لصالح التصوير في انتاجات استثنائية فاخرة لرانك . بدا الرجلان انهما يتوجهان نحـو تخصص شبه فولكلوري في « انا اعرف اين امضي » . ثم شرعا في مجموعة مـن الافلام الملونة المفرطة البهاء بعد فيلمهما الطموح « مسألة حيـــاة او موت » . وكانت محاولات الرقصات الرمزية — الباليه — المفيلمة قمينة باسباغ الاهمية على «الاحذية الحمراء[1] » لو لم يفسدها ذوق رديء اصبح مساوراً في « اقاصيص هوفمان » .

ودلل كارول ريد البارع على كل حميته في فيلمه الغامض « *Odd Man Out* » (ثمان ساعات وقف تنفيذ) . كما اظهر مزيداً من الشخصيـــة في « المصحاة الاولى » ، ذي الموضوع الدقيق ولكن الرجراج ، ثم حصل على نجاح مرموق في « الرجل الثالث » . وكان الفيلم قد انتج من قبل رانك وديف سيلزنيك: فكانت المؤسسات الامريكية تمول بين ٣٠ و ٤٠ ٪ من الافلام المحققة في لندن. لقد استخدم نص — سيناريو — غراهام غرين الدائر في فيننا ما بعد الحرب ، طرائق روايات البوليس السري في دعاية سياسية مباشرة تقريبـــاً . فاجتمع ممثلون انجليزيون وامريكيون والمانيون ونمساويون وايطاليون وهنغاريون الخ. . . في فيلم نقل الى الحرب البارد ة ، الدافع للحن قيثاري .

وابتدع اورسن ويلز فيـه شخصيته الأكثر شهرة : شخصية هـاري ليم ، الذي استخلص العبرة من العمل بمناداته بان الضغط الدموي (عهد آل بورجيا) افضل من الديموقراطية (الصالحة « لفبركة » الوقاويق الميكانيكية فحسب ولا شيء آخر) .

وحصل لاورنس اوليفييه في « هملت » على نجـــاح كبير في اوروبا وفي امريكا. لكن استقبال الانجليزيين كان اكثر صرامة . صحيح ان معنى المأساة

---

١ ـ في النص ، *Chaussons* ، وهي احذية تصنع من نسيج على غرار مـا يسمى عندنا «بالجوارب» . المترجم

قد ضيق بسبب حدود التزيين المغلقة ، وبسبب حذف الشخصيات او المشاهد الرئيسية وسخف التفسير التحليلي النفساني . لكن روعة النص الشكسبيري وتمثيل لاورنس اوليفييه اعطت العمل لوناً من العظمة اضفت المشروعية بنفس الوقت لاستعمال الجمالية المسرحية لكل امكانات المصوّرة .

ومن بين الجيل الجديد ، تستمر بازيل ديردن ببرود وثائقي كاذب (كنت سجيناً ، فريبدا ، المصباح الازرق) بينما كان تشارلز فرند يراوح مكانه بعد الفشل الذريع في « سكوت » من القطب الجنوبي » . وروبيرت هامر الذي تأسس في التوليف « مونتاج » أعطى عن ضواحي لندن الكئيبة في فيلم « السماء تمطر دائماً يوم الأحد » مثيلاً لأفلام كارنيه القديمة . ثم بلغ ذروته في « واجب الأصالة » ، ذلك الهجاء المبهر اللاذع للارستقراطية الادواردية ، الموزونة بالدعاية الكئيبة لعشرين جريمة قتل عادمة الاهمية . ولقد فرض الفيلم الممثل آليك غينس كنجم عالمي .

والتمس تشارلز كريشتن وواضع نصوصه هنري كورنيليُس ، وقد قدما من التوليف والوثائقية ، حياتهما المشتركة ودعابتهما بفضل فيلم من افلام الاطفال « بالعراك والصراخ » . وحصل كريشتن على نجاح هزلي ضخم في « ذهب في سبائك » مع آل غينس ، بينما كان هنري كورنيليُس يستوحي عن بعد من الوضع الخاص في برلين مادة فيلمه العنيف ولكن الخالي من المساءة « جواز سفر الى نيمليكو » حيث كانت ضاحية لندنية تقوم مقام امارة مستقلة . واستأنف الايكوسي ماكيندريك منطلقه في قريحته الجاذبة في فيلم « ويسكي لغوغو » ، وفي القصة الفلسفية الأريبة « الرجل ذو الثوب الابيض » .

بيد أن الآمال المعقودة على الوثائقية ظلت بعيدة عن التحقق . لقد ظلت الاستقصاءات الجريئة نوعا ما مخنوقة بفعل المراقبة الرسمية وادارة رانك الاقتصادية — اقتصاده الموجه — .

ولم تنجح سياسة الانتاج الاستثنائي في ترسيخ الحصر الانجليزي . لم تستطع

الملونات الباهظة التكاليف ولا الميلودرامات التحليلية النفسية (من طراز القناع السابع) ولا المآسي البوليسية ان تفتح له السوق الامريكية فتحاً حقيقياً ولا ان تسمح له بمنافسة هوليود في الخارج حتى ولا في بلدان الرابطة البريطانية . ولم تلبث الألبيون العجوز ان نفقت في صراعها مع ابناء عمها الامريكيين وانخفضت الحصة - الكوتا - ، فاضطر رانك ان يخلي مواقعه في الولايات المتحدة ، مما جعل السينما الانجليزية تصاب بأزمة زادت في انخفاض التردد فوق اراضيها .

خسرت بريطانيا العظمى بعد العام ١٩٥٠ ثلثي جمهورها من المتفرجين (١٦٣٥ مليون تذكرة عام ١٩٤٦ مقابل ٤٩٥ مليون عام ١٩٦٠) . وعادل رانك موازنته بعدد من العمليات المخيبة ، بالمتاجرة بالحلوى واجتزاء قسم من « مملكته » وتوزيع الافلام الامريكية . وهوليود - التي كانت تسهم في انتاج لندن بحصة متزايدة القيمة -، غنمت الى جانب النجوم المرموقة بنجاحاتها عدداً من السينمائيين البريطانيين الجيدين : دافيد لين ، كارول ريد ، ماكيندريك ، الخ ...

كان كارول ريد مكرساً نفسه للطرف الغريبة « المنفي في الجزر » يحاول تعديل « الرجل الثالث » باعادة سبكه في الميلودرام الكئيب « رجل برلين » أو يعيد صناعة المنوعات لصالح هوليود كما في « ترابيز » الارجوحة .

وانتوني اسكيث ، بعد ان نسخ بعناية ساخرة المسلاة الدنيوية القديمة لاوسكار وايلد«من المهم ان يكون دؤوبا» ، اخذ يبحث بحكمة المشاكل الكبرى في « هروب » (*Young Lovers*) أو « امر التنفيذ » باسلوب صحيح وبال .

وذكر دافيد لين بحماس رسمي بالجهد الامبراطوري للطيران البريطاني : « جدار الصوت » . ثم انتزع آخر الأمر نجاحاً عالمياً كبيراً بتحقيقه « جسر على نهر كواي » لصالح هوليود ، مع اليك غينس . ان الشعبية الهائلة للفيلم تأتت له الى حد كبير من الموضوع الذي عالجه بيير بول . فالعقيد الانجليزي الذي اصبح « متعاونا » مع اليابانيين بدافع حبه للانضباط و « للعمل » المتقن ،

والذي دافع عن جسره ضد مواطنيه انفسهم ، كان نموذجاً معاصراً تجــاوزت قيمته الرمزية الحرب او الجيوش . لقد كانت العبقرية – أية عبقرية – غافلة عن انجاز مفعم بمفهوم الضمير .

وتابع السير لاورانس اوليفييه سلسلته الشكسبيرية في « ريتشارد الثالث » المتين والممثل تمثيلا مرموقاً ولكن بدرجة ادنى من حيث الطرافة مـن هنري الخامس او هملت .

واصبحت التقاليد الوثائقية ثبوت ذمي او شرطاً اسلوبياً وبذلك يمكننا ان نعتبر ان مطابقة الحقيقة في « البحر القاسي » الذي اقتبسه تشارلز فرند عن ن . مونسارّات، امر استثنائي .

واجترت جماعة الفكاهيين دعاباتها . فبعد « ذهب في سبائك » المسلي جداً لم يستعد هنري كورنيليوس في « جنيفييف » ولا في « فتاة كهذه » حدة هجائه التي ظهرت في « جواز سفر لبيمليكو » . وتساوى ألكسندر مـاكندريك في « ماغي » الصورة الساخرة الجيدة لصاحب مليارات امريكي مــع « ويسكي لغوغو » . ثم تابع حرفته في هوليود حيث حقق على الأخص « الابتزاز الكبير » وهو اهجية قاسية للوصولية النيويوركية .

ولقد وجب انتظار « الموجة الجديدة » للسينما الحرة ، للقول بالتجديد .

السويد

كان الانتاج بين الاعوام ١٩٣٠ و ١٩٤٠ رديئاً مع عدم وفرته . ويمكننـا ان ننوه فقط بولاندر ، وهو من شيوخ السينما ، الذي كشف عن نبوغ انغريد بيرغمان في « انترميزو » ١٩٣٧ . لكن الممثـلة مضت تتابع احترافها في هوليود .

ولقد سهل افول أو انعزال بعض المؤسسات السينمائية اثنـاء حرب ١٩١٤ ، أول تفتح للسينما السويدية . واحدثت الحرب العالمية الثانية آثاراً مماثلة . ومنذ عام ١٩٤٠ ،توالت نهضة السينما السويدية في بلد صغير تعداده سبعة ملايين نسمة،

فاستطاعت منافسة اكبر البلدان في فن افلامها . اعتمد هـذا البعث على استثمار مزدهر (١٩٥٠ : ٢٥٠٠ قاعة عرض ، ١٠ تذاكر لكل من السكان سنوياً) ، وعلى تقاليد ثقافية بديعة وعلى مسرح ممتاز قدم للسينما مخرجين وممثلين وواضعي نصوص .

وكانت احدى الدلالات الأولى على النهضة السويدية عام ١٩٤٠ « جريمة » ، الذي اخرجه الممثل اندرز هنريكسن مع فيلمه نصف الوثائقي عن صيد الحوت « ياك رامي الخطاف » ١٩٣٩ . ولنا ان نذكر من عمله « الزوجـــان » ايضاً ، عن ستريندبيرغ .

وكان آلف سجوبيرغ ، وهو معاصر غريتـا غاربو والمخرج الرئيسي للمسرح الدرامي الملكي منذ العام ١٩٣٠ – قد حقق عام ١٩٢٩ ، بالتعاون مع اكسل ليندهولم ، فيلماً صامتاً : « الاقوى » . لكنه لم يعد الى السينما الا عام ١٩٤٠ . وكان عمله الهام الاول « طريق السماء » ، يتصل بالتقليد السويدي العظيم وبـ : سجوستروم بالدرجة الاولى . وكانت الفتنة المسيحية مستلهمة بـــآن واحد من لوحات ساذجة لفلاحين داليكارليين[1] ومن « غامضة » كتبهـا للمسرح رون ليندستروم ، واضع النص والممثل الرئيسي لفيلم ذي صور مؤلفة بتدقيق صارم من قبل غوستا روزلينغ .

وكان « الاعصار » الذي سجل تباشير واضع نصوص في السادسة والعشرين، اينغمار بيرغمان ، من ضرب مختلف جداً . كان في ظـــاهره يبحث في دراسة سيكولوجية عن سلوك استاذ سادي النزعة . لكن الفيلم كان في الحقيقة هجوما على النازية يتدفق في لذعته وما تسمح به الرقابة في بلد محايد : لقد اعطى الممثل آلف سكجيلين « للاستاذ كاليغولا » سمات هيملر .

---

١ ـ نسبة الى داليكارليا ، وهي مقاطعة قديمة من السويد الوسطى واقعة بين النرويج وخليج بوتني . المترجم

وحقق السينمائي القديم غوتاف مولندر احسن افلامه في « الكلمة » . اقتبس مسرحية لكاج مونك . وكان هذا الكاتب الدانمركي قد اعدم مؤخراً من قبل الغستابو، فكان نشور امرأة بالنسبة للجمهور السويدي معنـاه خلاص الدانمارك القريب .

وانكشف ممثل هزلي جيد جداً في شخص نيلز بوب ، الرجل القصير الخجل والمبهوت. واخرج الشاب لارس ايريك كجيلغرين بنبوغ افضل افلامه « المال ». واخيراً تثبت مركز وثائقيين اثنين، هما غوستا ويرنر في (تضحية الدم والقطار) وخصوصاً آرن شوكسدورف في (حكاية صيف ، زمّج المـــاء ، ظلال على الثلج ، الخ ...) .

وهبط عدد الافلام مع نهاية الحرب (من ٤٥ الى حوالي ٣٠) ، ولكن ليس في النوعية ، فاستطردت النهضة السويدية .

وكشف النقاب عن جيل جديد من المحققين مـــع هامب فوتسمان واينغمار بيرغمان، بينما وصل سجوبيرغ الى شهرة عالمية كبرى باقتباسه فاجعة ستريندبيرغ الأكثر ذيوعا وشهرة « الآنسة جولي » . فحوالي العام ١٩٠٠ ، وفي الجو القائظ لليلة عيد القديس يوحنا « سان جان » ، استسلمت فتاة شابة من علية المجتمـــع (آن بجورك) لخادم شرس (اولف بالم) ثم انتحرت. ولقد اعجب الناس بالدقة المفرطة « للعودات الى الوراء » حيث كان اشخاص الماضي يصلون في اللقطة الى البعد الثاني من الحاضر لايلاج متوالية جديدة ، بالاضافة الى اعجـابهم بتصوير غوران ستريندبيرغ الجميل وبالممثلين الممتازين .

وكان هامب فوستمان قد قدم حوالي نهاية الحرب « الساحرة » ، وفق تقليد سجوستروم ، قبل ان يمثل شخصيا اقتباسه للجريمة والعقاب لدوستويفسكي .

واصبح اينغمار بيرغمان واضع نصوص في « ازمـــة » و « تمطر السماء على غرامنا » . ومع اقتباسه لمسرحيات سويدية كان هذان الفيلمـــان مشبعين بالأثر

الفرنسي ، وبصورة خاصة بأثر كارنيه . ولقد حقق هـذا المبتدىء عشرة افلام في خمس سنوات . وظل في عهده الاول مقتبساً ، فـكانت افلامه ، ذات القيمة المتفاوتة ، لا تبدو متفوقة كثيراً على افلام محققي الجيل الجديد . مع ذلك ، فقد ظهر في افـلامه الاولى لون مبتكر وجديد التقت فيه الثورة العنيفة على الاسرة والدين والمفاهيم الرسوبية ، بالتحري عن الجو الملائم وبالرغبة في الافصاح عن كل شيء دون ان يثنيه الخفر الزائف .

وبعد ان دعم شخصه في « مدينة مرفئية » ، انتقل بيرغمان الى مطلع الصف الاول في « سجن » ، الذي وضع بنفسه نصه المبتكر . وهو وان ظل ينكر الله والشيطان ، الا انه لم يكف قط عن اظهـار قلق ميتافيزيقي . كان « الظمأ » ، مأساة زوجين ، خلفيته العالم الذي دمرته الحرب . واظهر في « ألعاب الصيف » الفتـان المفعم بالأبابه (الحنين للوطن) ، خفة طلقة وطلاوة متراخية . فكان الزخرف النفساني المكين يتحد مع تشكيلية سليمة في اكبر تقليد سويدي .

ووسع الوثائقي سوكسدورف اهليته في فيلمه الخـارق « اهازيج المدينة » . وعاد الى الحيوانات في « العالم المقسم » قبل ان يرتحل الى الهنـــد حيث حقق « الريح والنهر » ... فدعم مركزه كواحد من الوثائقيين الاوائل العالميين .

فالمدرسة السويدية اذن ، على عتبة منتصف القرن ، دعمت حيويتها وقوتها . فاستعادت رونقا شبيها بسنى سنوات سجوستروم وستيللر المجيدة .

ولا تزال السينما السويدية تنتج منذ العام ١٩٥٠ ثلاثين فيلما كل عام بتكاليف غير عـالية (٣٠ الى ٤٠ مليون فرنك) . وتدعم المدرسة نفسها كواحدة من اوليات مدارس اوروبا .

حصل آرن ماتسن على نجاح عالمي كبير في « لم ترقص غير صيف واحـد » بالاستعـــانة بجمال اولا جاكسون النضير وطهر شهوانية دافنيس وكلوويه شماليين .

وقاسى آلف سجوبيرغ اخفاقا فنيا وتجاريا ذريعا في فيلمه المتخم « باراباس» المحقق في فلسطين مع الممثل اولف بالم . لكنه استعاد مجده في « الطيور البرية » و « الزوج الأخير الذي يعدو » (عن نص كتبه اينغمار بيرغمان) .

وامضى آرن سوكسدروف سنتين في تحقيق « المغـــامرة الكبرى » وهو وثائقية غنائية عن غابة سويدية . وعلى نسق الفصول الاربعة ، مضى وعاش ثعلب صغير واطفال وكلب ماء وبعض ديكة الخليج (نبات) . ولقد فاق « المغامرة الكبرى » بانسانيته النابهة وكمال توليفه ، « القوس والمزمـــار » الذي حققه سوكسدروف فيما بعد في وسط الهند بين قبيلة بدائية .

واخيراً اثبت اينغمار بيرغمان وجوده كواحـــد من اكبر محققي السنوات الخمسين بتنويعه افلامه وتعميقه عالمه . لقد كان « انتظار النساء » بل و«مونيكا» العنيف المتناقض والهجاء ، دراسة للعادات والتقاليد . وظهرت وهمية قريبة من فوق الواقعية (السوريالية) في فيلمه « ليلة الاجـانب » الذي شدد فيه المؤلف غنائياً على قذارة وتهاون ابطال مسنين وخائبين وعلى مرارتهم اليائسة . ولقد ظهرت هذه المرارة بشكل اكثر اضمارا في « ابتسامـات ليلة صيف » ، فكان الفيلم اهجية للمجتمع المعاصر تحت ستر رواية ملحنة صغيرة طراز العام ١٩٠٠ ، وهمية وشهوانية .

ويمكننا ان نفضل سنى هذا النجاح على جلال « الخاتم السابع » المستوحى من الرسوم الجدارية للقرون الوسطى ، حيث يلعب الموت بالشطرنج مع فارس، والذي اراد اينغمار بيرغمان ان يجعل منه « فاوسته[1] » . لم يمنـع جمال الصور وامتيـاز الممثلين (نيلز بوب وبيبي ليندستروم في المرتبة الاولى » من ان تبقى رسالته الفلسفية في هذا الموضوع « الغامض » موجزة بعض الشيء .

---

١ ـ يقصد ان بيرغمان اراد ان يصف مقدرات الانسان في هذا الفيلم كما رسم غوتيه مصير الانسان في مأساته الشهيرة « فاوست » التي تدين باسمها في الاصل الى ساحر الماني بهذا الاسم باع نفسه للشيطان لقاء ثروة دنيوية . المترجم

بلغ بيرغمان قمة فنه في « التوت البري » حيث اتحد الحب والموت والماضي والحاضر والحلم والحياة خلال البحث الذي قام به رجل كهل ، انيس ومكروه بآن واحد ، مثل دوره بروعة معلم بيرغمان ، السلف القدير ، فكتور سجوستروم ، الذي مات بعد قيامه بهذا الدور بزمن وجيز .

ولما بلغ الاربعين ، سجل اينغمار بيرغمان ، محقق او واضع نصوص لخمسة وعشرين فيلما ، بعض الخذلان في « الوجه » و « الينبوع » وفي « عين الشيطان» الرديء .

الدانيمارك

بعد العام ١٩٢٠ ، واذا استثنينا فيلم « سيد البيت » الذي حققه كارل درير ، فان الانتاج القليل لم يحظ بلقاء عالمي ، ما خلا سلسلة دوبلبات وباتاشون وافلام و . ساندبيرغ الذي اقتبس عدداً من روايات ديكنز ارضاء للجمهور الانجليزي (دافيد كوبرفيلد ، الآمال الكبرى ، دوريت الصغيرة) ، والذي مضى بعد العام ١٩٢٥ يتابع حرفته في ايطاليا وانجلترا وفي فرنسا . وكان من الصعب انتاج افلام على مستوى دولي في بلد يعد اقل من اربعمائة قاعة عرض ، ترزح السينما فيه تحت وطأة رسوم مفرطة .

الا ان المقاومة القوية التي تنظمت ضد الاحتلال الألماني حفزت السينما الدانيماركية فتضاعف انتاجها . وكان بنجامان كريستانسن قد عاد الى بلده قبل الحرب بقليل واقتبس عديداً من الكتاب الدانيماركيين في افلام تدرس مختلف المشاكل العائلية (ابناء الطلاق ، الطفل) . وعاد كارل درير الى السينما بفيلم « ايام الغضب » الذي يروي قصة محاكمة بتهمة السحر في القرن السابع عشر ، بعد ان كان قد هجرها طيلة عشرة اعوام . وكان العمل اصيلاً ، غريباً ، جديداً وعظيماً ، على اكبر جانب من الجمال التشكيلي ، ممثلاً تمثيلاً رائعاً من قبل ليزبث موفن الشابة وآن سفيسكانر العجوز . وقبل انتهاء الحرب ، استطاع درير ان يذهب الى السويد ليدير« شخصان » حيث بدا انه اخفق في اظهار براعته : بناء فيلم كامل على شخصين محصورين في اطار تزييني وحيد .

وعرفت السينما الدانيماركية مع التحرير ، نهضة تنعش الآمـال . اوحت المقـاومة لبوديل ايبسن ولو لوريتزن بفيلميها القليلي الاثارة « ستصبح الارض حمراء » و « الجيش غير المنظور » ، كما اوحت للوثائقي تيودور كريستانسن بفيلم توليفي لاذع « حريتكم معرضة للخطر ».

وحقق بجارن واستريد هيننغ جينسن من جـانبهما افضل فيلم لهما « ديت ، ابنة الانسان » ، الذي يقتبس رواية لكاتب دانيماركي كبير : مـارتن اندرسين نيكسو ، والذي رويا فيه قصة فلاحة شابة ببساطة تهز النفس . ثم قدمـا فيلم اطفال ممتاز « هؤلاء الاطفال الشياطين » ، لكنهما لم يجيدا اقتباس رواية لآرثر اومر « كريستينوس بيرغمان » اجادة مماثلة .

وثمة وافد جديد ، اول بالسبو ، اظهر كثيراً من الحمية الهزلية في « خذ مـا تريد » ومن سمو الخلق في « نضال ضد الظلم » .

واستمرت المدرسة الوثائقية في التطور ، بمساهمة كارل دريير في « الكنائس الدانيماركية القديمة » وفي الفيلم البديع « لقد لحقوا بالسفينة الساحلية » .

لكن السينما الدانيماركية سرعان ما لقيت مصاعب كثيرة ترجـع الى غزو هوليود للشاشات – دور العرض – والى انقيادية المنتجين المفرطـة الذين اتجهوا على خير وجه نحو موضوعات مهذبة للاخلاق . ثم ما لبث موقفهـا ان اصبح حرجاً : لقد هبط الانتاج بعد العام ١٩٥٠ الى اقل من عشرة افلام .

استهانت الصناعة بـ : اول بالسبو ، فمات قبل اوانه عام ١٩٥٢بعد ان ادار مسلاة هجائية : « عائلة شميت » ، ممتازة من حيث اسلوبها وعدم انقياديتهـا . وبعد فيلم لذيذ متوسط الطول : « بال وحده في العـالم » اظهر فيه آل هيننغ جنسن فتى صغيراً يحلم بانه سيد مدينة هجرهـا سكانها ، لم تعرض على اولئك المحققين موضوعات جديرة بهم حقاً فعادوا الى الافـلام الوثائقية . وحقق اريك بالينغ الذي انهى فيلم اول بالسبو الذي حال الموت دون اتمامه ، فيلمـا نصف

وثائقي « كيتيفوك » ، سمح موضوعه (الذي كان على شيء من الاصطلاحية) بابراز متواليات جميلة بالألوان ، حققت في صقيع جزيرة غروئنلند ، حيث اقام آل هينينغ جنسن فيلمها « في بلد الجبال العائمة » قبل ان ينجحوا في فيلمها المؤثر « باف بين عالمين » .

واخيراً وعلى الأخص ، حقق كارل درير فيلمه الأخير « الكلمة » في وطنه، مقتبساً المأساة الصوفية التي كتبها كاج مونك بقناعة مكينة ، وبصرامته التشكيلية المألوفة ، فجاء الفيلم ، فضلاً عن مسألة الايمان الذي يبعث الموتى ، لوحة واقعية للحياة الكهنوتية في اسرة قروية غنية . ولقد حققت لقطاته الخارجية في القرية التي ولد فيها كاج مونك . و « الكلمة » وان كان خارجاً بعض الشيء عن الزمان والعالم، الا انه لا يقل عن كونه واحداً من اجمل الافلام المحققة في العالم خلال السنوات الخمسين .

النرويج

لم تكن السينما الشمالية منذ العام ١٩١٥ مؤممة بل « مبلدة » - اي تابعة للمجالس البلدية - . فالمدن تملك قاعات العرض الـ ١٥١ الأكثر اهمية (على مجموع ٥٧٧ قاعة) . لذلك فان اكثر المسائل اهمية ووكالة التوزيع الرئيسية ، يخضعان لاشراف جمعية دور السينما البلدية .

ويرجع تاريخ اول فيلم نرويجي الى العام ١٩١٢ . ثم بدأ انتاج منظم بعد الحرب بواقع فيلمين وثلاثة افلام في السنة (٧٦ فيلماً بين اعوام ١٩٢٠و ١٩٤٦). وقام تعاون مع الدانيمارك الذي يتكلم اللغة نفسها .

ادار درير في النرويج « مخطوبة غلومسدال » واقتبس حوالي العام ١٩٢٠ بعض روايات نوت هامسن . وكانت افلام الدانيماركي شنيفويت افضل الافلام : « ايلاكوك » (او الاله الابيض ، ١٩٣٠) وبصورة خاصة « ليلى » ، القصة شبه الوثائقية ولكن القوية والجبارة عن وباء نزل باللابونيين[1] .

---

١ - سكان لابونيا ، وهي اكثر المناطق بعداً الى الشمال في اوروبا شمالي الدول السكاندينافية . المترجم

كان المحقق الرئيسي خلال فترة مـــا قبل الحرب هو تانكرد ايبسن ، ابن الكاتب النرويجي الشهير : لقد اقتبست افلامه العديدة عام ١٩٣١ مختلف المؤلفين في بلده . واستمر الانتاج خلال الاحتلال الألماني وعلى الأخص فيلم « ايتانغـا ، الفتـــاة ذات النسور » لهيلج ليند ، المحقق في اقصى الشمال والمصور تصويراً رائعاً .

واوحت المقاومة ، التي لعبت دوراً كبيراً في النرويج ، بأفضل افلام ما بعد الحرب ، ومعظمها نصف وثائقي ، على غرار « نريد ان نعيش » لأولاف ديغار و« معركة الماء الثقيل » ، الذي اعاد فيه تيتوس فيب موللر تكوين فعل المقاومين الذين ابادوا مستودعا ذرياً هاما . ولا بد كذلـــك من ايراد فيلم « الناجي من الخطر » الذي ابرز فيه آرن سكو ون مأثرة احد المقاومين الذي ضاع اسابيـع بين الثلوج ثم انقذ بفضل تضامن السكان .

كما يمكننا ان ننوه بالفيلم غير الحـاذق « الشلال السحري » لسكوت هانسن وكذلك بفيلم لا بـــأس به عن الاحداث المنحرفين « اولاد الشارع » لآرن سكوون واوف غريبر . ولقد نشط الانتاج منذ العام ١٩٥٤ قانون حماية السينما ، فبلغ ثمانية افلام في العام . لكن السينما النرويجية ظلت ادنى مستوى من مثيلاتها في البلدان الشمالية الاخرى ، كماً وكيفاً .

فنلنـــــدا

انتجت فنلندا وسطيا بين اعوام ١٩٢٥ و ١٩٥٥ ، ثلاثين فيلمـاً في السنة ، مع ان اللغة الفنلندية الشديدة الصعوبة ، غير مفهومة خارج بلد لا يملك الا اربعة ملايين نسمة .

اخرجت الافلام الفنلندية الاولى حوالي العام ١٩٠٨ . وانطلق الانتاج حوالي العام ١٩٢٠ ، مع تأسيس الـ : سيومي فيلم من قبل « ايكي كارو » المقـدام ، الذي حقق انتاجاته بواسطة « توفو بورو (يضحك كثيراً من يضحك اخيراً ، الخ ..) . وبعد العام ١٩٣٠ ، ظهرت تباشير جيل جديد مع فالانتان فــآ لا

مخطوبة جامع الخرق) ونيركي تابيو فآرا ، السينمائي ذي الشخصية القوية الذي توفي عام ١٩٤٠ (جوها ، الموت المسروق ، وطريق انسان) .

وبعد انتهاء الحرب ، تثبت جيل جديد كان اكثرهم موهبـــة ، فيتـيكا ، متأثراً باينغمار بيرغمان ، فقدم مسليات اخلاقية خفيفة او مأساتية . ان افضل افلامه ، شهر الحصاد وسيلجا ، تجمع دراسات طبائع جيدة الى مفهـوم عميق للطبيعة .

ومن بين المتقدمين، ادوين لين ، الذي حقق بعناية افلاماً عديدة ، فقدم في « الجندي المجهول » اقتباساً جيداً لرواية فاينو لا ّنا الحربية .

وايريك بلومبيرغ ، المصور الممتاز ، اصبح مخرجاً للافلام التي مثلتها زوجه، النجمة « ميريام كيوسامين » واحرز نجاحاً عالمياً في « الأيل الابيض » . وكان « هيمينيه[1] » افضل فيلم له. اما السينمائي القديم رولاند آف هالستروم ، فقد توج انتاجه الغزير عشية وفاته بأفضل افلامه « جوزيبّـي ابن الخلجان العميقة »، المأساة القروية المتينة ذات الاسلوب الطبيعي .

والسينما الفنلندية تشغل مركزاً جيداً بين السينمات المجهولة القيمة .

بلجيكا

بين الاعوام ١٩٣٥ و ١٩٥٥ ، بدت السينما البجليكية متفوقة على البلدان الواطئة خلافاً للرأي الشائع ، من حيث عدد الافلام الناطقة باللغة النيرلندية ، او على الاصح ، اللغة الفلمنكية التي تختلف عن الاولى باللهجة .

ويبدو ان الافلام الفلمنكية التي تقرب من العشرين ، المحققة بين الاعـــوام ١٩٤٥ و ١٩٥٨ ، ظلت من الانتاجات المحلية الرديئة ، باستثناء الفيـــلم المثير « طيور زمّـج الماء تموت في المرفأ » ، الذي اعطى فيـــه الشابان ايفو ميشييلز

---

١ ـ هيمين أو « هيمينيه » ، اله الزواج في الميثولوجيا اليونانية وابن ابولون .   المترجم

ورولاند فيرهافيرت وحياً شخصياً عن الدائرة الآنفيرية[١] .

وتملك بلجيكا ، على غرار هولندا ، مدرسة وثائقيـــة جيدة ، كان هنري ستورك وشارل ديكوكيلير من أسساها . الاول ، الذي كان افضـــل نجاحاته خلال الاعوام الثلاثين « حب بريء على الشاطىء » و « قصة الجندي المجهول » حقق خلال الحرب « السمفونية القروية أو الفصول الاربعة » .

وتابع « ديكوكيلير » سلسلة من الافلام الوثائقية بعناية نابهة . لكنها كانت انتاجات تحت الطلب . وتخصص آندريه كوفان بالافلام المحققة في الكونغـــو التي تشمل احياناً لوناً من الاخراج (الاستواء ذو المائة وجه ، وبونغولو) .

ومن بين الوثائقيين الشبان ، نورد ايميل ديجولان ، دوروازي ، جان دولير ولوك دوهوخ أو « هوش » (ايماءات المائدة) اما بول ميير الذي اقتبس رواية حديثة ، فقد اظهر في « كلينكآرت » الاختبارات القاسية التي فرضت عـــلى فتاة في يوم عملها الاول في معمل آجرّ معاصر ولكن شبيه مثيله في القـــرون الوسطى . ثم استطاع ان يحقق في بورنياج[٢] ، الفيلم الطويل « بـــدأت تطير الزهرة الهزيلة » .

ولنا ان نأمل ان تنطلق السينما في نهضتها الحقيقية في بلد ، الاستثمار فيـــه مركـــز جداً .

البلاد الواطئة

اصدرت هذه الامة افلاماً قليلة بين اعـــوام ١٩٣٠ و ١٩٤٠ . اوحى جفاف «الزويدرزيه[٣] » الى جيرار

---

١ ـ نسبة الى آنفير ، المدينة البلجيكية الشهيرة ذات المرفأ النشيط المعروف .

٢ ـ اسم هولندي يعني بحر الجنوب ، ويطلق على خليج بحر الشمال على الحدود الشمالية للبلاد ، يرجع تاريخه الى عام ١٢٨٢ . وقد جفف جانب من هذه الاراضي مؤخراً وفق خطة انشائية لحسر المياه وضعتها الدولة . المترجم

٣ ـ بلد بلجيكي الى الغرب من « مون » يحوي مناجم واسعة للفحم . المترجم

روثن بفيلدين : « المياه الراكدة ١٩٣٤ » و « الاراضي الجديدة ١٩٣٣ » . فأما المياه الراكدة ، فقصة لصيادي فولندام الذين اصبحوا مزارعين ، لا تكاد تحمل طابع الرواية ، امتازت باستعمال واسع للتزيين الطبيعي وبالتصوير الجميل قام به آندور فان بارسي .

ثم توقف كل انتاج بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ . وفي عشر السنوات التي تلت الحرب تحقق في المثل الوحيد في البلاد الواطئة تسعة افلام طويلة ، يمكننا ان نذكر منها فقط الفيلم نصف الوثائقي الجميل عن المقاومة « معاً على الطريق » لأوتو فان نيينهوف و«وجه الجرذ » وهو عمل حاسم اداره بعد عشر سنين السينائي الألماني فولفغانغ ستورت .

تملك البلاد الواطئة مدرسة وثائقية جيدة . ووارثا الجهد الذي بذله كل من جوريس ايفنز ومانوس فرانكن عام ١٩٣٠ هما بيرت هآنسترا وهرمن فان درهورست .

فاما الاول ، فمتأثر بالطليعة القديمة . وقد بدأ بفيلم « مرايا هولندا » و«بانتا ري» الذي اظهر فيه شخصية قوية . وبعد انتاجات مختلفة مولتها شركة شل للبترول (بوحي المسبار والنضال الدائم) ، حقق هآنسترا عدداً من الافلام عن الفن ، وبصورة خاصة فيلم «رامبرانت» المرموق . ثم خبر نفسه في الاخراج في فيلم « النغمة » .

واما فان در هورست الذي تعلم كثيراً من جوريس ايفانز ، فهو مصور ومولف يحسن استعمال المجرى الصوتي بمهارة كاملة . ولقد كرست افلامه لمختلف المظاهر البرية والبحرية بصورة خاصة في بلده .

ان التردد الضعيف نسبياً (٧ تذاكر في السنة) واحتكار البرامج من قبل الانتاجات الاجنبية يضران بالسينما النيبرلندية . مع ذلك فقد حفلت بشيء من الانطلاق بعد العام ١٩٥٥ (ثلاثة افلام في العام) دون ان تنجز ارتقاءات فنية واضحة .

سويسرا

يصعب الانتاج في بلد يضم اقل من خمسة ملايين نسمة ويتكلم باربع لغات . لذلك فان الانتاج لم يتجـــاوز فيه الفيلمين او الثلاثة في العام قبل الحرب وبعدها . الا انه حقق تطوراً نسبياً مرموقـاً خلال الحرب فتجاوز الاثني عشر فيلماً عام ١٩٤١ و ١٩٤٢ . وادار جاك فيدر الذي لجأ الى سويسرا مع زوجته الفرنسية فرنسواز روزي فيلم « امرأة تختفي » .

واستقر ليوبولد لينتبيرغ النمساوي الذي تأسس في المسرح وعلى يـــد بيسكاتور ، في سويسرا حوالي العام ١٩٣٤ وحقق فيها عـــام ١٩٣٨ مع هاللر « الرامي ويبف » الذي اعتبره السويسريون اول انتاج ناطق ذا طابع قومي . وبعد فيلمه العاطفي جداً « ماري لويز » ، حقق لينتبيرغ الذي رفعته الظروف الى اعلى من طاقته ، واحداً من افضل افـــلامه في « الفرصة الاخيرة » . ان « اوديسة » – قصة اسفار – كل اللاجئين من كل الاعراق والجنسيات ، القادمين من ايطاليا ، مجتازين الحدود ليلجأوا الى سويسرا . ولم يدر لينتبرغ منذئذ غـير افلام رديئة .

وكانت احدى نجاحات السينما السويسرية خلال الحرب « روميو وجولييت في القرية » لفاليريان شميدلي وهانس ترومر .

اما الافلام القليلة التي حققت في سويسرا منذ العام ١٩٤٥ فكانت امـــا انتاجات « دولية » مخصصة للتصدير (الفندق الكبير ، هيدي المتوحشة الصغيرة) واما انتاجات محلية ناطقة باللهجة المؤلمنة .

من هذه الافلام ، « اولي ، اجير المزرعة » لفرانز شنيدر ، الذي كان نجاحـاً حقيقياً بسبب واقعيته وصحته ، وان لم يفق فيلمه « اشجار القابوق » .

المانيا الفيديرالية
(ج . ا . ٠ .)

بدأ استئناف العمل بالسينما في المانيـــا الغربية بالفيلم المثير جداً (في هذه الايام) الذي روى فيه هيلموث كوتنر عدداً من وقائع تاريخ بلده بين الاعوام ١٩٣٢

و ١٩٤٥ ، عبر مغامرة سيارة هائمة . وكان نجاح العديد من المشاهد نجاحاً لا يقبل الشك قادراً على ان يوجه الفكر الى واقعية جديدة المانية .

ولكن ، عندما اتسع الانتاج ثم تعزز مع انشاء الجمهورية الاتحادية (اكثر من ٨٠ فيلماً عام ١٩٥٠) ،لجأ الانتاج المجزأ تجزيئاً كبيراً منذ « الغاء الكرتلة » في الاتحاد الالماني من قبل الحلفاء ، الى اقدم منتجي افلامه الترفيهية والتجارية . صنع الـ : فوني باكي وفون بولفاري وكارل بويز وايمو وليبنيتر ورابنـــات وفيرهوفن الخ ... ، على التوالي الفاجعات الاجـتماعية او البوليسية والمسليات الخفيفة والموسيقية على غرار ما فعل معظمهم قبــل هتلر وعلى عهده . وفيت هارلان الذي بريء من النازية رقم فيلمه « اليهودي سوس » ، عـاد الى الظهور ليدير افلام ميلودرامية بوليسية .

وقضت الاخفاقات التي لقيها كوتنر في فيلمه المتصنع « دير آبفل ايست آب» وفي رسالته الممضة التي احتواها « ايبيلوغ » باحــالته الى ما يشبه الجمود . وكان ازدهار الصناعة في الجمهورية الاتحادية الألمانية عــام ١٩٥٠ يتضاد مع تفاهة فنية محزنة .

وكانت صناعة الفيلم في المانيا الاتحادية عام ١٩٥٤ ، بدور عرضها الـ ٦٥٠٠ التي تحوي على مليونين ونصف المليون من المقـــاعد ، وبالثمانمائة مليون تذكرة المباعة عام ١٩٥٧ (اي اكثر من ١٥ بطاقة دخول للفرد الواحد) وبمدخولاتهـا غير الصافية التي تجاوزت المليار من الماركات(١٠٠ مليار فرنك)وانتاجها الذي يزيد كثيراً على مائة فيلم في العام ، اقوى صناعة من نوعها في اوروبا الغربية .

وان ازدهارها المادي (الذي افسده بعد العام ١٩٦٠ توسع التلفاز) لم يجر معه ازدهاراً فنياً مقابلاً وذلك بصورة خاصة ، بسبب خطأ « رقـابة ارادية » (الرقابة محرمة في الدستور) اكثر قسوة على محاولات النقد الاجتماعي منها على الجريمة والتشبب او على التذكرات النازية .

مع ذلك فقد امكن تسجيل تقدم في فن الفيلم منذ العـــام ١٩٥٤ . ولقد

سهل الانفلات خارج « الترومفابريك » (مصنع الخيال) على اسلوب الاتحاد الفيديرالي الالماني ، النجاح غير المنتظر لفيلم « ٠٨/١٥ » الذي اجتذب خلال ثلاثة اشهر ١٢ مليون متفرج . كان بول ماي يروي في هذا الاقتباس لرواية هانز كيرست ، مغامرات جندي شاب خلال صيف ١٩٣٩ ، بحساسية واقعية وبلون من الفكاهة .

وسمح رواج الافلام الحربية لهيلموث كوتنر بان يعود من جديد في فيلم « الجسر الاخير » الذي كان انتاجاً نمساوياً يوغوسلافيا . لقد اظهر المحقق باسلوب متأثر بالواقعية الجديدة ، ممرضة المانية (ماريا شيل) اقتيدت الى صفوف الانصار اليوغوسلافيين ، لينتهي بها الأمر الى التعاون معهم . وعلى الرغم من بعض اللمسات الميلودرامية ، فان الفيلم ، الذي اجيد اخراجه ، كان متفوقاً بكرهه المخلص للحرب . ثم حقق كوتنر فيما بعد لوحة مرموقة عن المانيا في الحرب ، « الجنرال الفذ » ، كما تُرى من المقامات العليا العسكرية والسياسية . وكان الفيلم يقتبس مسرحية لزوكماير ، فكانت طبيعته المسرحية بعض الشيء متلائمة مع الممثل كورد جورجنس الذي صار به نجماً عالمياً . ولم يلق كوتنر نجاحاً مماثلاً في « لويس الثاني دو بافيير » المحنق الشاذ . بينما انتزع مساعده القديم برنارد فيكي ، نجاحاً في « الجسر » المخلص الحار رغم نهايته الغامضة .

وادار سيودماك في المانيا بعد « الجرذان » (عن الاحداث الجانحين) الفيلم المغري « الليلة التي جاء فيها الشيطان » ، وهو قصة سلسلة وحشية من جرائم الحق العام على عهد هتلر . واقتبس فولفغانغ برداءة « روز بيرنت » ، وهي رواية لغيرهارت هوبتمان ، ثم استعاد اعتباره في « ورود للنائب العام » .

وتابع قدماء تلك الحقبة دون توان انتاجاً غزيراً وعادم الشخصية . وقد يستطيع جيل متخرج من الاندية السينمائية الألمانية ان يأتي ذات يوم بتجديد . ولعل فيلم « *Endstationliebe* » الفتان لجورغ تريسلر ، ليس الا دلالة مبشرة .

لقد اسهمت رداءة النوعية الفنية للانتاج الجاري في احداث ازمة خطيرة . والاتحاد الألماني الفيديرالي الذي اعاد بناء نفسه عام ١٩٥٤ ، عاد فانهار بعد خمس سنين ، وفقدت دور العرض ٢٥ ٪ من جمهورها بين ١٩٥٨ و ١٩٦١ .

النمسا

طمحت فيينا ، التي اصيبت بتدمير اقل كثيراً مما اصيبت به برلين ، في ان تصبح مورداً هاماً للاسواق الجرمانية ، فلم يلبث انتاجها ان بلغ ٢٥ فيلماً . عاد ج . و . بابست الى مسقط رأسه ليدير فيلم « القضية » ، وهو اتهام مفرط المبالغة ضد اللاسامية ... على عهد فرنسوا جوزيف . لقد اضمحل نبوغه كما تلاشى اندفاع ويللي فورست. وظلت العاصمة تلتفت نحو ماضيها : ايام آل هابسبورغ والحفلات الراقصة لدى الامبراطور والموسيقيين الكبار (ابرواكا ، كولم فيلتيه) . وكان الانتاج النمساوي مصنوعاً في غالبيته من قبل خبراء الاتحاد الألماني الفيديرالي القدماء المحنكين بوصفه مخصصاً للتصدير الى هامبورغ وميونيخ او الى برلين الغربية ، (امثال فون كزيفرا وايمو، وجاكوبي وليبينيتر والاخوان ماريشكا واوسيكي، الخ..).

لقد انتجت النمسا منذ العام ١٩٥٣ بين ٢٥ و ٣٠ فيلماً في السنة ، مخصصة على الغالب لألمانيا الغربية . وحصلت صناعتها على نجاح عالمي ضخم بسلسة « سيسّي » التافهة لارنست ماريشكا ، التي تسبغ لونا زاهياً على عهد فرنسوا جوزيف ، الطاغية المستبد .

وتحقيق فيلم « السيد بونتيلا وخادمه ماتّي » ، المقتبس عن مسرحية لبرتهولد بريخت والمرموقة على الاخص لترجمتها الدقيقة للألوان ولدور الممثل كورت بوا ، انما جرى في فيينا من قبل ألبرتو كافالكانتي . ولنسجل اخيراً المحاولات التي استهدفت نقل المُغنيات (اوبرات) الى الشاشة ، مغناة بيتهوفن في « فيديليو » لوالتر فيلسنشتين ، ومغناة موزار في « دون جوان » لوالتر كولم فيلتيه .

الفصل الواحد والعشرون

الاتحاد السوفياتي والديموقراطيات الشعبية

١٩٤٥ – ١٩٦٢

الاتحاد السوفياتي

اصلح الاتحاد السوفياتي بسرعـــة اضرار الحرب التي دمرت ٨٠٠٠ من اصل ٢٨٠٠٠ دار للسينما قائمة .وبلغ مجموعها عام ١٩٥٠ ، ٤٢٠٠٠ داراً واكثر من مليار متفرج يترددون سنوياً على دور السينما ذات المراكز الثابتة أو المتنقلة (١٩٠٠٠ منشأة من هذا النوع خلال ١٩٥٠) . امـــا مهاثل موسكو ولينينغراد ويالطا واوديسا وكييف وتالـــين وفيلنو وتيفليس وباكوواريفان وطشقند والما آتا وسويردلوسك وارخاباب وريغا ومينسك ، فقد اعيد بناؤها او تجهيزها من جديد .

وتحققت ارتقاءات تقنية مرموقة بنفس الوقت :راكمت طريقة سوفكولور[1] البحوث المتبعة في الاتحاد السوفياتي منـذ العام ١٩٣٠ وبعض براءات« آغفا ». فبلغ اللون الذي استعمل حوالي العام ١٩٥٠ في ٩٠ ٪ من الاخراج ، نتائج أعلى من نتائج الاساليب الاخرى . كا كرس عدد من دور العرض للسينما النافرة التي
من نتائج الاساليب الاخرى . كا كرس عدد من دور العرض للسينما النافرة التي

---

١ ـ طريقة سوفكولور تشبه التكنيكولور عند الامريكيين، فهي اذن طريقة تكوين الفيلم المصور . المترجم

أرت منذ العام ١٩٤٦ افلاماً طويلة على غرار « روبنسن كروزو » . اما الستيريو كينو[1] ، وهي الطريقة التي انجزها المهندس ايفانوف ، فكانت تستخدم شاشة خاصة تجنب المشاهدين مؤونة استعمال النظارات .

وبين اعوام ١٩٤٥ — ١٩٤٦ ، شهد الاتحاد السوفياتي تضاعف الافلام المرفهة والمرحة كـ : « بولكا الحب » و «خط الطفراء» لسافتشنكو و«الربيع» لألكسندروف ، والمسلاة الخفيفة « الشرق الأقصى السريع » لريسمان والخرافة السيبيرية « زهرة الحجر » لبتوشكو .

وفي ايلول ١٩٤٦ ، نشرت البرافدا قراراً ينتقد بشدة افلام ايزنشتين وبودوفكين وكزنتسيف وتروبيرغ الاخيرة وكذلك القسم الثاني من « الحياة الكبرى » المكرس من قبل غريغوري لوكوف لعمال المناجم الأوكرانيين . وتبعت ذلك مناقشات عديدة انتهت الى تيار جديد والى انتاج افلام مكرسة للحرب الأخيرة ولمآثرها وانتصاراتها .

عرف غيراسيمون باقتباسه رواية فادييف « الحارسة الشابة » كيف يجمع الدعاية الى الانسانية والى البطولة باظهاره فعل المقاومين الشبان في أوكرانيا المحتلة. لقد ابرز الفيلم ممثلين جدداً تخرجوا حديثاً من مؤسسة السينما (*V.G.I.K.*) فما عتموا ان اصبحوا مشهورين . وكان لهذا الفيلم ذي الجزأين نفحته وسعته .

واستعاد ف . بيتروف في « معركة ستالينغراد » بعض مزايا فيلمه « بطرس الأكبر » وبصورة خاصة في حادثين متكاملين ممتازين : اجتياز الفولغا واستسلام فون باولس . اما سافتشنكو الذي بات متخصصاً بالمعارك منذ فيلمه « بوغدان خميلنيتسكي » فقد تصرف بجيوش حقيقية لاعادة احياء تحرير القرم في فيلمه « الطاقة الثالثة » . وادار فيما بعد بمفهوم انساني مقتنع وقائع سجن آسيوي للاشغال الشاقة في « تاراس تشيتشنكو » ، عندما توفي قبل ان يستطيع

---

١ ـ طريقة تجسيد الاشخاص والاشياء والاصوات يقابلها الستيريوسكوب والسينيراما معاً .
المترجم

اكمال فيلم كرسه لبطل اوكرانيا القومي ، حيث مسقط رأسه .

وفرض تشياوريللي نفسه كأستاذ السينما « الفخمة » في « القسَم » و « سقوط برلين » . اعاد الفيلم الاول تسطير عشرين سنة من التاريخ السوفياتي منذ وفاة لينين وحتى النصر متخذاً ستالين وأسرة روسية كمركز للقصة . اما « سقوط برلين » ، فقد اضاف الى هذين العاملين زعزعة الزعماء الهتلرية . لقد سمحت وسائل هائلة بتحقيق اضخم افلام ما بعد الحرب . كما استعاد المحقق الجيورجي ، وهو نحات قديم ، تبسيط الصور الشعبية . وكان القسم الثاني ، هو القسم الأكثر إدهاشاً الذي اظهر الهجوم على برلين ورعود المدفعية ومعارك الشوارع وموت الفوهرر (ذي القسمات المجسمة عمداً) والهجوم النهائي الذي شنّ على الرايخستاغ ، والاحتفالات الشعبية تكريماً للنصر وستالين .

الى جانب هذه المزايا ، خطىء العمل بتمجيد لا حد له لبطله . ولقد اصبح « سقوط برلين » يقدم فيما بعد كمثال على الشطط والافراط اللذين مهدا لعبادة الفرد ، طيلة السنوات التي سبقت موت ستالين . كانت النضالات البطولية وتضحيات الشعب السوفياتي الرهيبة مظللة بالحكمة المعصومة لزعيم عبقري عبقرية منزهة .

وكرست افلام عديدة لتراجم رجال الماضي العظماء . وكانت نجاحات هذا الموضوع « بافلوف عضو المجمع العلمي » لروشال و « ميتشورين » (الحياة البهيجة[1]) لدوفجنكو .

واشتهر بافلوف باكتشاف المنعكسات المكيفة التي قد يكون شرح نظرياتها الفيزيولوجية امراً مملاً . لقد جعلت منه حمية واضع النصوص بابافا وتكوين الممثل بوريسوف ، عالماً شغوفا مكافحا ومليئاً بالحياة . وكان بودوفكين قد كرس

---

١ ـ في النص (*La vie en Fleurs*) المترجم

« للأميرال ناخيموف » ولمعركة القرم عام ١٨٥٤ – ١٨٥٥ فيلماً دقيقـاً ومبسطاً اجـاد تمثيله الممثل ديكي . الا انه اخفق في فيلمه « جوكوفسكي » المكرس لأحد مبتكري الاشكال الانسيابية .

و « الحياة البهيجة » الذي كان يلقي احياناً بمكتشفات ميتشورين في عـلم حياة النبات الى المرتبة الثانية ، طغى عليه الشاعر الغنائي الكبير دو فجنكو في اربع حركات سمفونية مدعومة بتركيب غنائي جبـار لشوستاكوفيتش . واتحدت الموسيقى وتناسقت الألوان في موضوعـات كبرى عن الحب والموت والطبيعة التي حولها الانسان وعن العلم والثورة الخلاقة . فلم يأت اي فيلم في فترة ما بعد الحرب المباشرة ، استعملت فيه امكانات اللون بفن وتجديد اكثر مما في هذا الفيلم .

وكانت الحياة المعاصرة للعمال والفلاحين الكولخوزيين تشغل حيزاً ضيقـاً في الانتـاج . اظهر بارنت حمية وانسانية في « صيف عظيم » ولكن دون ان يعمق حياة مجموعة اشتراكية زراعية . و « الفارس ذو النجمة الذهبية » مدين بألوانه الرائعة الى المصور الكبير اوروسّيتسكي بينما أضفى عليه ريسمن كثافة روائية ومفهوماً عن المودة الغرامية والعلاقـات البشرية . الا ان « الفارس » ، – وهو جندي مسرح – ، كان ، كما هو الحال في رواية بابييفسكي ، انساناً فوق بشري ، قانعاً بقدرته العمومية على انجاح كل شيء ، اكثر مما كان بطلاً معاصراً حقيقياً . وحوى فيلم « طبيب قرية » الاعلامي لغيراسيموف حقيقة أوفى ممـا حوى « معدّنو دونباس » الذي صور فيه لوكوف بألوان مفرطـة البهجة ، العمل في مناجم الفحم الأوكرانية .

وفي « فارفارا أو تثقيف العواطف » الذي جودته الممثـلة الكبيرة فيرا مارتيسكايا ، ابرز مارك دونسكوى ، اربعين عاما من حيـاة مدرسة سيبيرية بلهجة متحفظة لم تنف ما تحتويه من بطولة .

وبلغت الافلام التي اخرجت في المسائل السوفياتية في غضون خمس سنوات (١٩٤٧ - ١٩٥١) ثمانين فيلما على الأكثر .

كان ابطاء الانتاج الفني يرجع على الاخص الى الاهتمام الكبير بالضبط الكامل للنصوص . فالمناقشات التي لا تنتهي والمراجعات، كانت تشل الكتاب والمحققين. وكانت غالبا ما توحي بنظريات خاطئة « كانعدام المنازعات » فتستبدل المعارضات بمنافسة قدوة بين الجيدين ومن هم افضل . وكان وزير السينما ، بمركزية مفرطة ، يقرر ابسط التفاصيل . لذلك ظل المحققون الأكثر تفرغا سنوات طويلة جامدين . ولم يعد بمقدور الشباب الوصول الى الاخراج . وهبط انتاج الجمهوريات الاتحادية هبوطا ذريعا ، وانتهى الأمر « بالتفخيم » المرتبط بعبادة الفرد الى عسم الانتاج فكان عام ١٩٥١ ادنى من عشرة اخراجات .

وتبعت السينما السوفياتية بعد العام ١٩٥٣ نهجا جديداً . فبلغ الانتاج، الذي هبط عام ١٩٥٢ الى ثمانية افلام ، مائة وعشرين فيلما عام ١٩٥٩ . واستبدلت وزارة السينما بمديرية تابعة لوزارة الثقافة . وتنوع الانتاج وازداد التفاتا الى الحياة المعاصرة (٤٥ فيلما من هذا النوع على مجموع ثمانين حققت عام ١٩٥٦) . وقام كثير من الشبان باستهلال احترافهم منتجين افلاماً ذات مساس مباشر بالحياة . وتجاوز عدد المنشآت السينمائية الخمسين الفا وبلغ التردد مليارين ونصف عام ١٩٥٥ وثلاثة مليارات عام ١٩٦١ .

وحقق بودوفكين عشية موته (١٩٥٣) « عودة فاسيلي بورتنيكوف » (بحسب « الحصاد » ، رواية غالينا نيقولاييفنا)، افضل افلامه الناطقة الذي تذكر معالجته الغنائية والاجتماعية والسيكولوجية من بعض نواحيها بفيلم « الام ». وموضوعه عودة رجل ظُن انه مات في الحرب ، يجد زوجته متزوجة من رجل آخر. وكانت حياة الكولخوز والارياف السوفياتية تستعرض من خلال نزاع الزوجين .

اختفى دوفجنكو في الوقت الذي كان يهم بتحقيق نصه « انشودة البحر »

الذي اخرجته بعد موته ، جوليا سولنتزيفا بكثير من الشجاعة ومن التوفيق في معظم الاحيان . ثم تابعت عمل زوجها اليتيم في « سنوات النار » العظيم .

ومن بين كبار السينمائيين السوفياتيين الذين ظلوا غائبين زمناً طويـــلاً عن الشاشة ، فريدريك ايرملر الذي قـدم « الرواية غير التـــامة » . وكانت هذه القصة عن حب في لينينغراد ، بليغة الوقـــع . ثم استأنف المحقق بعد ذلك في موضوع سياسي مباشر اكثر في « اليوم الاول » .

واقتبس دونسكوى « الأم » باخلاص عظيم لغوركي اكثر منه لبودوفكين . وكان قسمه الأول ممتازاً لكنه لم ُينس الرائعة الصامتة .

وسيرج يوتكيفيتش ، بعد ان حقق في آسيا الوسطى ترجمة للرائـد الروسي برجيفالسكي ، ادار باسلوب جليل « سكاندر بيغ » ، ملحمة بطل البـاني من العصر الوسيط و« اوتيللو » الذي كان أسود البندقية فيه (بوندارتشوك)رجلاً شهماً شديد التوكل يغرر به الخـائن ياغو . ونقيضاً لهذين الاخراجين العظيمين ، كان فيلمه « حكايات عن لينين » رصيناً ومجرداً .

وعاد كوزنتسيف الى السينما بفيلم « دون كيشوت » الأمين والشخصي بآن واحد الذي عاشت فيه الشخصية الحـــادة الطبع التي ابدعها تشيركاسّوف بين تزيينات معدة او طبيعية على جانب كبير من الجمال .

وادار فاسيلييف في بلغاريا « ابطال شيبكا » (رجال في الحرب)مع مشاهد معارك مليئة بالعظمة ثم أرى قبل موته ثورة ١٩١٧ في « ايام اكتوبر » ومـات بعد ان كرس نفسه للادارة الفنية في مماثل لينينغراد (لينفيلم) اسوة بببيريف في مماثل موسكو (موسفيلم) . لقد اعطى الغاء مركزية السينما للمماثل السوفياتية استقلالاً ادارياً اظهر بسرعة انه عميم النفع .

وزارخي وخيفيتز ، بعد ان قدما معاً بعد الحرب فيلمهما الهـــام ، « باسم الحياة » استأنفا احترافهما منفصلين . اقـام زارخي « المرتفعات » في حقـــل

للاعمال الاشتراكية الكبرى . اما خيفيتز في « اسرة كبيرة » ، فقد علا على رواية كوتيشوف بالدقة التي اظهر فيها الاوساط العمالية . ثم نسخ تشيخوف نسخاً كاملاً في « السيدة ذات الكلب الصغير » وفي « قضية روميانتيزيف » وهو عقدة ذات مظهر بوليسي سمحت له بان يرى الحياة اليومية السوفياتية مع نقده بعض العادات او الشخصيات . ووجدت هذه النزعة نفسها في فيلم ريسمن الممتاز « درس الحياة » . كان بطله ، المهندس في حقل كبير للاعمال ، متشبع بشخصيته لدرجة جعلته يتصرف تصرفاً مماثلاً في السوء مع اسرته لتصرف زامبانو مع غيلسومينا في فيلم « لا سترادا » لفيلليني.

بعد العام ١٩٥٠ ، وجدت شكايات الجمهور المتذمر لعدم مشاهدته افلاماً جديدة وفيرة ، صداها في المؤتمر التاسع عشر للحزب الشيوعي ، فتبنى وزير السينما حينذاك الحل المريح الذي يقضي بفيلمة جماعية للتمثيليات المسرحية وبرامج البهلوانيات (السيرك) والرقصات والاغنيات كما تقدم على المسرح . ثم جاءت اعادة التنظيم عام ١٩٥٤ فوضعت حداً لهذا التقسيم للمسرح المعلّب . مع ذلك ، فقد افادت « افلام المشاهد » تلك في تحقيق بحوث مثيرة للاهتمام ، كمغنيات (اوبرات) بوريس غودونوف وفيرا ستروبفا وسادكو لروشال وكذلك، وبصورة خاصة ، مغناة روميو وجوليت التي حول لافروفسكي ، مؤلف الرقصات والالحان في مسرح بولشوي، اخراجها تبعاً لامكانات المصورة في الفيلم الذي حققه ارنشتام بحسب « باليه » بروكوفييف الشهيرة .

وفي عام ١٩٥٨، انهى غيراسيموف ثلاثية واسعة مقتبساً بذوق واحترام « الدون الهادىء » لشولوخوف . وقدم بيريف « آنا فيليبوفنا »، والفيلم عبارة عن الجزء الاول لاقتباس « الأبله » للكاتب دوستويفسكي . وهناك سينمائي قديم آخر ، كالاتوزوف ، الذي حصل على نجاح عالمي في« عندما تمر اللقالق » .

كان مصوراً قديماً ، بدأ عام ١٩٣٠ في « ملح سفانيتي » ذي الصور العظيمة البهاء. ثم انهمك في واجبات مختلفة خلال الحرب ليعود الى الاخراج في«مؤامرة

المحكومين » الرديء . الا ان فيلمه « ثلاثة رجال فوق طوف » (الاصدقاء المخلصون) ، اسهم فيما بعد في بعث السينما السوفياتية بفضل الحمية التي هاجم بها بعض اكابر رجال الدولة المشبعين بغرور شخصي . و « عندما تمر اللقالق »، الاغنية الشعبية الرهيبة للعشاق الذين فرقت الحرب بينهم والموت ، غلبت عليها الغلواء الرومانطيقية . إلا أنها بلغت أوجها في المشاهد(المتوازية) لمغادرة الجنود وعودتهم ولموت البطل وفي الصيحة ضد الحرب التي اطلقها الجرحى . وعلى الرغم من منحى الذوق الذي يقبل الجدل احياناً (كهتك العرض اثناء القصف الجوي) ، فقد اتخذ الفيلم مكانه دراكا في عداد الافلام المدرسية (الكلاسيكية).

الجمهورية الديموقراطية الألمانية

تأخر فن الفيلم الذي كان مزدهراً قبل هتلر ، عن الانبثاق في المانيا . كان المرحوم غوبيلز قد « حذف » افضل السينمائيين وجاء الاحتلال الحليف يقسم البلاد الى اربعة قطاعات محرومة تقريباً من الارتباطات السينمائية.

استؤنف الانتاج بادىء ذي بدء في القطاع الروسي من قبل الـ « د. ا. ف. آ. D. E. F. A. » التي اصبحت فيما بعد شركة حكومية تشرف عليها حكومة الجمهورية الديموقراطية الألمانية. كشف فولفغانغ ستودت في « السفاحون مقيمون بيننا » وكان من قبل قد ادار فيلماً او فيلمين تجاريين ، عن شخصية قوية . ثم عالج فيما بعد ، باسلوب محمّل قليلاً ولكن مفعم بالمهارة ، فصلين من المأساة الالمانية : العهد النازي، كما يُرى من خلال حياة الشغيلة، في « الدوران المحوري» والهذيان القومي لصغار الموسرين « البورجوازيين » على عهد غليوم الثاني في « من اجل ملك بروسيا » (استناداً الى « دير اونترتان» لهنريخ مان).

وكان « زواج في الظل » اولى نجاحات الـ « د. ا. ف. آ. » . فقد ادان العداء الهتلري للسامية ، بارغام اثنين من الممثلين على الانتحار . ثم اظهر محققه فيما بعد ثلاثين عاماً من الحياة الألمانية من خلال حياة خادمة في « بونتكاربيرتن »

(الشراشف ذات المربعـــات) ، ثم مساوىء الاحتكار الكيميائي الهائـــل (تروست) أ. ج « فارين » في الحرب والسياسة في « مؤتمر الآلهة » ، بحسب نص مثير وضعه فريدريخ وولف .

وسلاتان دودوف الأكثر موهبة بين الجيل الصاعد عام ١٩٣٠ ، عـــاد الى السينما بعد بطالة النفي الطويلة بفيلم « خبزنا اليومي » : وهو تحول لأسرة برلينية يوماً فيوماً خلال السنوات التي تلت سقوط العاصمة . ومن بين انتاج « الديفا» لما بعد الحرب ، نذكر فيلم « فوزيك » الطريف لجورغ س. كلارن و « قضية بلوم» لايريخ اينجل والوثائقيات المؤلّفة التي ادارها ثورنديك .

واستمرت الديفا منذ العام ١٩٥٠ تنتج كل عام بين ١٥ و ٢٠ فيلمـــاً من مستوى جيد نسلخ عنها الفيلم الفخم الجبار « تاهيلمان » في جزأين ، المكرس من قبل كورت ميزيغ للثائر الألماني . وحقق سلاتان دودوف افضل فيلـــم له في « اقوى من الليل » وهو ترجمـة عفيفة لحياة مناضل ضد الفاشستية اعدمـه الألمانيون ، تعتمد على نص ممتاز لجان وكورت ستيرن (مؤلفي القرية المحكـوم عليها ، التي ادارها مارتن هيلبيرغ).ثم قدم بعد ذلك مسلاة هجائية ناجحة في فيلمه « كابتن من كولونيا » .

ولنذكر في عداد الشباب كونراد وولف ، ابن الكاتب المأساتي فريدريخ وولف الذي اظهر شخصيته في « ليزّي » الذي تدور حوادثه خـلال السنوات الاولى للنازية ثم في « النجوم » الذي حقق في بلغاريا .

وتابع ثورنديك مجموعة مرموقة من الافلام الوثائقية المولفة معالجاً مواضيع تاريخية او مشاكل سياسية (الطريق نحو الذرى ، الحسام التوتوني) .

اما الديفا ، فقد تابعت سياسة ذكية في الانتاج المتعـاون الدولي (البؤساء ، ساحرات سالم) .

وفي « انشودة الانهار » المولّف في برلين ، جمع جوريس ايفنز وثائق واردة من العالم اجمـع متخذاً النيل والامازون واليانـغ تسي والكونغـو والميسوري

والفولغا موضوعات لبحثه ، ونظم منها سمفونية للعالم ذي الانطباعات والمشاعر الجبارة . وقد بلغت المتوالية الاولى التي دعمها توزيع موسيقي لشوستاكوفيتش كمالاً مماثلاً لما بلغته اشهر مقاطع « الزويديرزيه » .

تشيكوسلوفاكيا

حصلت هذه الديموقراطية الشعبية التي أممت السينما فيها منذ عام ١٩٤٥ ، على اول « اسد ذهبي[١] » منح لها في البندقية بعد الحرب على « سيرينا » الذي قص فيه ستيكلي ببساطة تهز المشاعر ، نضالات العمال في بوهيميا حوالي العام ١٩٠٠ . وامتاز جيري ويسّ المتخرّج خلال الحرب من المدرسة الوثائقية الانجليزية ، بفيلم « الحدود المسروقة » الذي يبرز مأساة السوديت بعد ميونيخ ، وبصورة خاصة في « سيقوم مقاتلون آخرون » المستمد من ذكريات الطفولة للرئيس زابوتوكي . اما اتّوكار فافرا ، الاخصائي بأفلام الازياء فقد وصف تحرير براغ بحماسة في « المتراس الصامت » وكرس آلف رادوك لـ « غيتّو تيريزان » ، معسكر الافناء الهتلري ، فيلماً ممضاً وخارقا .

ومنذ العام ١٩٥٠ ، كرس اوتّوكار فافرا ثلاثية تاريخية مُهيبة لحياة جان هوسّ . وحقق مارتن فريك ، الذي احسن الممثل فيريش خدمة غايته ، المسلاة التاريخية المرفهة «خباز الامبراطور» كما اقتبس ستيكلي رواية «آنا البروليتارية».

وانطلق فن جيري ويسّ في « صديقي فابيان » و « وجار الذئب » وبصورة خاصة في « روميو وجولييت و الظلمات » ، ذلك الحب البريء المأساتي ايام مذابح النازيين ، على غرار الفيلم الكلف « السيد المبدأ الأعلى » لكريجسيك .

ان هذه السينما ، الاولى في العالم من حيث الحركة ، لم تبلغ المستوى نفسه في الخمسة عشر او العشرين فيلماً المخرجة التي تنتجها سنويا . مع ذلك ، فان

---

١ ـ جائزة تمنح لافضل الافلام في المجموعة الشرقية على غرار « الاوسكار » الذهبي الذي يمنح في هوليود . المترجم

بشائر جيل جديد منذ العام ١٩٦٠ ، تسمح لنا بتوخي بعض الآمال .

بولونيا

في فارصوفيا ، المدمرة تدميراً لم تصب بمثله اية مدينة كبرى حتى ولا هيروشيما ، لم يعد لأي ممثل من وجود ، مما اضطر « فيلم بولسكي » المؤسسة الحكومية ، الى الانطلاق من العدم تقريباً بمعاونة وحدات شكلها ألكسندر فورد في القوات المسلحة البولونية التي اعيد تشكيلها خلال المعارك الحربية في الاتحاد السوفياتي .

لم يمكن قبل العام ١٩٦٠ ، اخراج اكثر من تسعة افلام . كان « المرحلة الاخيرة » ، المذكرات الفظيعة والبطولية للأسر الذي عانت منه محققته فاندا جاكوبووسكا في معسكر الافناء في اوشويتز . وكان العمل ، علاوة على ما يشهد به ، على جانب نادر من العفة ورفيع من التدبير ، يسلك في عداد النجاحات الكبرى لما بعد الحرب . كذلك حال « الحقيقة ليس لها حدود » (الشارع المتاخم للحدود) الذي روى فيه ألكسندر فورد ملحمة غيتو[1] فارصوفيا الذي تمرد ضد النازيين . ثم ادار فورد فيما بعد « شباب شوبان » الرومانطيقي الشديد الاحكام .

واظهرت السينما البولونية بعد العام ١٩٥٠ بعض التردد لتعاود انطلاقها عام ١٩٥٤ في « خمسة شارع بارسكا » لألكسندر فورد ، عن الاحداث الجانحين ، وفي اول نجاح لجيرزي كافاليروويكز . لقد اثبت هذا القادم الجديد تحسسه بالاوساط تحسسه بالشخصيات وبسدوف الخلفية في «سللولوز» التثقيف العاطفي (والسياسي ايضاً) لعامل شاب بين اعوام ١٩٢٨ و ١٩٣٦ . و « الظل » ، الفيلم البوليسي ذو المشاهد المأساتية القصيرة (السكيتشات) ، ايد شخصيته من

---

١ ـ كلمة تطلق على الاحياء اليهودية في اوروبا ، وهي ، بحسب ما جاء في القاموس ، كلمة ايطالية اطلقت حوالي القرن السادس عشر للدلالة على الامكنة التي يتوجب على اليهود سكناها .
المترجم

حيث نسق التوليف وحدة الانجاز والتحقيق اكثر منها من حيث النص الشديد الابهام. واستعاد كافاليروويكز اسلوبه الحاد في « قطار الليل » وفي « الام جان ديزانج » الذي توج فائزاً في « كان» عام ١٩٦١ .

ومن جهة اخرى ، اعرب ألكسندر فورد عن مزاياه في اخراج « الفرسان التوتونيون » اخراجاً مشهدياً كبيراً .

لقد شكل فورد وكافاليروويكز وواندا جاكوبووسكا ، الخ ... عام ١٩٥٦ مجموعات انتاج مستقلة ، « مشاغل » حقيقية ساهمت كثيراً في تكوين موجة جديدة يأتي اندريه مونك واندريه فاجدا في المرتبة الاولى منها .

هنغاريا

امكن للانتاج ان يستأنف في هنغاريا عام ١٩٤٧ على اساس نصف شخصي . وكان الانتاج بين الاعوام ١٩٣٥ و ١٩٤٢ على جانب من الاهمية في بودابست حتى انه في بعض السنين، تجاوز الثلاثين اخراجاً. لكنه كان يرزح تحت وطأة « افلام[١] الليموناده »: أي المغنيات الهزلية القصيرة (اوبريت) التي يتخللها الفجر والبارونات والعقد العصرية البلهاء والمسليات الخفيفة الجوفاء . واستعمل عهد هورتي[٢] السينما لدعايته العرقية . فكان السينمائيون ، تحت عسف الرقابة والمتطلبات التجارية ، نادراً ما يتمكنون من ابداع اعمال قيّمة . مع ذلك ، لا بد من التنويه بـ « رجال الجبل » الذي ، رغم العقدة الجيونووية (على طريقة جيونو) ، استطاع السينمائي الشاب ايستفان سزوست ان يظهر فيه من خلال المشاهد الطبيعية الجميلة ، رأفة ملوعة بالبؤس القروي .

---

١ ـ فضلت استعمال التعبير الوارد في النص على تنسيب مرادف له ليقتبس القارىء العبارة المستعملة للدلالة على الافلام السطحية التافهة . المترجم

٢ ـ يقصد بذلك نيقولاي هورتي ، رجل الدولة الهنغاري الذي ظل وصياً على عرش المملكة الهنغارية ٢٤ سنة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٤ . المترجم

وحلق جيزا رادفانيي الذي ادار عدة « افلام ليموناده» الى ارفع من سويته في « مكان ما من اوروبا » ، تلك الصيحة الغاضبة الخلصة ضد فظائع الحرب التي يسقط الاطفال في عداد اوائل ضحاياها . ثم استأنف المحقق حرفته على مستوى رديء في فرنسا والمانيا وفي ايطاليا .

اممت السينما الهنغارية عام ١٩٤٨ فكان اول نجاح لها فيلم « قطعة من الارض » ، الذي اظهر فيه فريجيز بان نضال قروي شاب (آدم سزيرتز) ضد الاقطاعي الكبير . وكان الفيلم مرموقاً من حيث واقعيته ونسجه. لكن المحقق لم يبلغ المستوى ذاته فيما بعد. واخرج كالمار ناداسدي ولاسلو رانودي مغامرات البطل الشعبي « لوداس ماتي » . كما روى المحقق فيليكس مارياسّي زوج واضعة النصوص جوديت مع زوجة الحياة الشعبية بنضارة في « السيدة سزابو » و « زواج كاتيرين » . واخيراً دعم الوثائقي هوموكي ناجي نفسه كمحقق للافلام الزوؤولوجية (المتعلقة بعلم الحيوان) في « طيور بالاتون » و « حياة المستنقعات الكبرى » .

وتثبت مركز زولتان فابري الذي بدأ عام ١٩٥٣ بفيلم « العاصفة » ، المأساة الاجتماعية والعاطفية في تعاونية قروية ، في « اربع عشرة حياة » ، عملية الانقاذ المأساتية لعمال مدفونين في منجم. ثم حقق افضل فيلم له «احتفال فروسي صغير » الذي فتن جمهوراً كبيراً بلهجته الشخصية والأبية . وكان « الاستاذ هانيبال » الذي مثله ا . سزابو على خير وجه اقل اصالة وابداعاً .

وهناك جيل فتي مع زولتان فابري ، يسمح للسينما الهنغارية ان تستمر في المحافظة على مركزها في اوروبا الوسطى . لقد قدم ايري فيهر في « غرام يوم احد » حكاية سينمائية رقيقة . واطلق جوديث وفيليكس مارياسّي العنان لنبوغهما في التعبير عن الاحاسيس النفسية القلبية في فيلم « قدح صغير من الجعة » . ولم تحطم احداث عام ١٩٥٦ المؤسية انطلاق هذه السينما المفعمة بالحيوية والشخصية التي غالباً ما انتجت حوالي اثني عشر فيلماً في العام .

يوغوسلافيا

بعد تأسيس الدولة اليوغوسلافيـة عام ١٩١٨ ، كانت تحوى ١١٥ داراً للسينما ، فقامت محاولة تحقيق بعض الافلام فيهـــا .

لكن رسوماً باهظة كانت تثقل كاهل الصناعة التي لم تنتج عشرين فيلماً في عشرين سنة . ولا بد لنا ان نذكر عن هذه الحقبة جهد اوكافجان ميليتيك ، الماهر القدير في افلام الـ ١٦ مم .

الا ان سينما يوغوسلافية جديدة اوجدت نفسها خلال الحرب بين قوات المقاومة . كانت جيوش التحرير تنعم بخدماتها السينمائية التي اسهم فيها رودي فابكوفيك وجورج سكريجين .

جرى تأميم السينما في ايلول ١٩٤٥ ، فكان اول اخراج يوغوسلافي يقوم على موضوع معارك رجال المقاومة .

وكانت الصناعة بادىء الامر تدار من قبل وزارة السينما ، ثم اصبحت بعد العام ١٩٥٢ لامركزية من حيث التوزيع كما من حيث الانتاج . وقد نظم الانتاج في مختلف الجمهوريات المتحدة .

وفي عام ١٩٥٥ ، كانت يوغوسلافيا تملك خمسة مماثل وتنتج اكثر من اثني عشر فيلما .

بدأ فلاديمير بوغاسيك الممثل والمخرج المسرحي في زغرب ، كمحقق عــام ١٩٤٨ وهو في الثلاثين من عمره فقدم «تاريخ المصنع» . وفي « اعتدال » ، اقتبس احدى مآسي القرن التاسع عشر . ثم وحد في فيلمه عن المقـــاومة « الكبار والصغار » ، ادارة الممثلين الممتازة « بالترقب » المبرح . وقدم عام ١٩٥٨ في « السبت مساء » مقتطفات من ثلاث حكايات سينمائية باسلوب الواقعية الجديدة .

اما رادوس نوفاكوفيك الذي بدأ بفيلم « سوفكا » ، فقد حقق مع النرويجي بيرغـتروم « الطريق الدموي » ، وهو قصة معسكر افناء ، حافلة بالانفعال والاخلاص .

والسينما مدينة بعملين شجيين : وادي السلام والدائرة التاسعة ، لسلوفين سيفليك ، في حين بدأ المونتينيغري [1] الشاب بولاجيك في « قطـــار دون مواعيد » . وكان متوسط النوعية للافلام الهنغارية عام ١٩٦٠ مشرقاً جداً حتى ليجعلنا نأمل بنجاحات كبيرة قريبة .

البانيا

هذا الشعب الصغير ذو المليون نسمة ، كان يعد عـام ١٩٥٤ نحو ١٢٣ داراً للسينما ، لكنـه لم يحقق غير بعض الافلام القصيرة . ولقـــد انشئت المماثل في تيرانا وفيهـــا حققت اخراجات عديدة بين اعوام ١٩٥٨ – ١٩٦٢ ، ك : « ايانا » لكريستاوو دامو .

بلغاريا

اخرج الرائد فاسيلي غيندوف حوالي العام ١٩١٠ الفيلم الاول لبلاده « البلغاري رجل ظريف » ثم « الشيطان في صوفيـــا » (١٩٢٢) وكان اهجية للاغنياء الجدد الانتهازيين . وفي عام ١٩٣٣ ، ادار اول فيلم ناطق . ويمكننا ان ننوه بفيلم « قبور بلا صلبان » ، الاحتجاج غير المباشر على مظالم الملكيين التي كانت تجتاح البلاد حينذاك ، من بين ذلك الانتاج المتقطع والفقير . وتشكلت اثنـــاء الحرب ، في صلب المصالح السينمائية الحكومية « بولغارسكيه ديلو » ، منظمة للسينمائيين المقاومين هيمنت على المؤسسة ابان التحرير في ايلول ١٩٤٤ .

لقد وسعت سينما الدولة الاستثمار توسيعاً كبيراً (٢٤٣ دار سينما عام ١٩٤٤ و١٢٠٠ عام ١٩٥٣) .

يبدأ زاكاري جاندوف الذي جاء من السينما الوثائقية ، بالاخراج في فيـــلم « اشارة الخطر » الذي سرد بمهارة الرواية الخيالية الحقيقية ، مصير اسرة اثناء الحرب وابان التحرير . وابرز فيلمه « ابطال ايلول » التمرد المعادي للفاشستية الذي وجهه جورج ديميتروف عام ١٩٢٣ . لكن جاندوف كان اقل توفيقاً في

---

١ ـ مونتينيغرو ، امارة بلقانية كانت مستقلة بموجب معاهدة برلين عام ١٨٧٨ ثم مملكة عام ١٩١٠ ثم الحقت بيوغوسلافيا منذ عام ١٩١٩ . المترجم

فيلم « الارض » ومن بـــين المحققين الجدد ، نأتي على ذكر بوريس شاراليف (انشودة الانسان ، حياة الشاعر فابزاروف الذي اعدم عام ١٩٤٢) ، وعلى الاخص رانغل فالتشانوف (الجزيرة الصغيرة ، الواقعة الثورية للاعوام العشرين).
ان السينما البلغارية قادرة على ان ترتقي الى مستوى جيد بفضل قوتها وطابعها الشخصي .

رومانيا

بدأت السينما بالتوسع حوالي العام ١٩٠٤ مع الجولات المنظمة من قبل الفرنسي بليريو والروماني زاكاروفيسي . ولقد اسهم هذا الاخير عام ١٩١٢ في اعادة التركيب التاريخي الطامح جدا (١٠٠٠٠ ممثل ثانوي) لفيلم « استقلال رومانيا » ١٨٧٧ – ١٨٧٨ ، الذي اخرجه الاب والابن ت. ود. بريزيانو . وبـــين اعوام ١٩٢٠ و ١٩٣٠ اخرج (أوبوشر) خمسة وعشرين او ثلاثين فيلما صامتاً ، على غرار « غجرية غرفة النوم الصغيرة » مع ايلفير بوبيسكو ، الخ ...

وانتجت افلام قليلة جداً خلال السنوات الاولى للسينما الناطقة . ولم تبـــع المائتان والخمسون دار عرض في البلاد عام ١٩٣٨ اكثر من ستة ملايين تذكرة، اي بواقع تذكرة واحدة لكل ثلاثة من السكان ...

اممت السينما الرومانية في كانون الاول ١٩٤٨ . ومنذ العام ١٩٥٥، انتجت بين سبعة او ثمانية افلام في السنة في المعامل الحديثة المقامة في بوخارست . وكان اول تحقيق قيم لها عام ١٩٥١، «في قريتنا»، الفيلم الذي اداره جان جورجيسكو وفكتور ايليو . وقدم هـــذا الاخير فيما بعد اقتباساً ممتازاً لرواية ميكائيل سادوفيانو « ميتريا كوكور » ، عن حياة فلاح بين الاعوام ١٩٣٥ و ١٩٤٥ . وكانت مشاهد الثكنات وانطلاق القطعات الى الجبهة والهزيمة والحياة لدى الاشراف القدماء موصوفة فيه وصفاً رائعا .

و « اشواك باراغان » الذي اظهر بقوة وشخصية ثورة فلاحين ضد سادتهم حوالي العام ١٩١٠ ، انما ادير في رومانيا من قبل لويس داكان ، بحسب رواية باناثيت ايستراتي . كما ان فيــلم المغامرة « امواج الدانوب » الذي حققه الممثل المهندس ليفيو سيولي *Liviu Ciulei* كان نجاحــاً جليا ناصعا . الا ان السينما الرومانية ما تزال شديدة التباين .

الفصل الثاني والعشرون

افلام الصور المتحركة

١٨٩٠ – ١٩٦٢

تشكل سينما الصور المتحركة فرعاً مستقلاً في فن الفيلم . فهو يبث الحياة في الرسوم على الشاشة وفي المنحوتات والصور والاسطر والاحجام والسدوف والدمى ، وبفضله تستطيع كل الفنون التشكيلية بعد الآن ان تنعم بالحركة .

سبقت الصور المتحركة السينما مع بلاتو وستامبفر وعلى الأخص مع اميل رينو الذي لا يضاهى في فنه وفكاهته وانسانيته . ولكن ، لكي تتعمم سينما التحريك ، كان لا بد لها من ان تتحد تقنياً بالصورة كما اتاح ذلك اكتشاف امريكي .

في العام ١٩٠٧ وفي مشاغل فيتاغراف في نيويورك ، ابتكر تقني مجهول طريقة « دورة[١] المقبض المحرك » التي بفضلها استطاعت المصورة ان تأخذ لقطاتها صورة فصورة . واستخدم ستيوارت بلاكتون هذه الطريقة في « الفندق المسكون » الذي شوهدت فيه الأشياء تتحرك من تلقاء نفسها ، دون الاستعانة بأي خيط . ولكي تظهر سكين وكأنها تقطع مصيراً من تلقاء نفسها ، اخضعت لتحويلات متلاحقة في الموضع اثناء فترات اللقطات بفضل المشاهد صورة

١ ـ *Tour de Manivelle* .

فصورة . بذلك استطاع ستيوارت بلاكتون ان يريَ ريشة ترسم لوحدها « الريشة المسحورة » ١٩٠٧ » أو صوراً مرسومة تتحرك « المراحل الفكهة للوجه المضحك » ١٩٠٧ » ، فاتحاً بذلك الطريق امام كل انواع السينما المحركة التي دعيت في اوروبا الوسطى باسم تريكفيلم ، فيلماتروك ، او التضعيف التي تستخدم الصور على سطح مستو او الاشياء ذات الابعاد الثلاثة كتجهيزات للابداع .

واطلق على هذه الطريقة في فرنسا اسم الحركة الامريكية . وكانت لا تزال مجهولة في اوروبا رغم ان الاسباني سيغوندو دو شومون استطاع توقعها عام ١٩٠٩ في « اوتيل ايليتريكو » . واستطاع اميل كوهل من مؤسسة غومون ان يخرق سر اللقطة صورة فصورة . وكان اميل يرسم صوراً هزلية زمناً طويلاً، فجاءت صدفة تحوله الى محقق خبير بالخدائع السينمائية (التسابق على الفطر) ١٩٠٧ . ولقد طبق الحركة الامريكية على مائة وجه بادئاً بالرسوم اولا .

وكان فيلمه المتحرك الاول « الفانوس السحري » ١٩٠٨ في غالبيته رسماً ذا تحولات متوالية ، يصبح الفيل فيه على التوالي راقصة ثم شخوصاً مختلفة أخرى. ولعب التحويل دوراً كبيراً في معظم أشرطته وبصورة خاصة في رائعته: سلسلة الدمى المتحركة ، وهي شخوص مقطعية ذات سدوف هيولية وعصبية . وكانت نصوصه الفاتنة تحوي الابداع والحرية اللذين كانا يميزان الهزليات الفرنسية ، وتستخدم تقنية ممحصة قادرة على ان تجمع اكثر انواع التحريك اختلافاً الى المشاهد المصورة .

وظل كوهل في فرنسا متفرداً سواء في الرسوم المحركة او في افلام الدمى (فاوست الصغير الصغير ، ١٩١٠) . اما في انجلترا ، فقد كان ارمسترونغ يعرض سدوفه القريبة الشبه بأخيلة الظل . وفي روسيا ، حرك ستاريفيتش حشرات ميتة ثم دمى (١٩١٢) .

واقام ستيوارت بلاكتون مدرسة في الولايات المتحدة . وعندما اقام كوهل فيها عشية الحرب ، شاهد على مسرح احدى قاعات الطرب، ويندسور ماك كاي يخضع الف فكاهة لفيلمه المحرك « جيرتي الديناصور » الذي امضى ثلاثة اعوام في رسمه. ومن العام ١٩١٠ وحتى ١٩١٨ ادار ،ماك كاي عدداً آخر من اللفائف.

ودُعم انتشار الرسم المحرك الامريكي بالموجة المتزايـــدة من « الاشرطة المصورة » التي راحت الصحافة الامريكية تنشرها منذ عام ١٩٠٠ .

وكان الرسم المحرك الفرنسي في حلكة الافول عند نهـــاية السينما الصامتة لكن الروسي ستاريفيتش المهاجر الى باريس ، اعطى تطويراً ملموساً لافـــلام الدمى بافلامه : الضفادع التي تطلب ملكاً ، وفأر المدينة وفـــأر الحقل ، والبلبل ، الخ . وقد انفق كثيراً من الصبر والتصور والعبقرية في تحريك شخوص كان من خطئه انه لم يبسطها تبسيطا كافياً ، اضاءها اضاءة مشوشة ، فكــان البطل والحركة يغرقان في فيض التفاصيل .

وبينما شرعت الولايات المتحدة برسومها المحركة الأولى« رحلة عبر الكواكب» لميركولوف ١٩٢٤) ، راح لوتيه رينيجير في المانيا يدير افـــلام اخيلة ظل مرموقة (مغامرات الأمير احمد ، ١٩٢٨ ، كارمن ١٩٣٣ ، باباجينو ١٩٣٥) باسلوب فنان ممحص وعلى شيء من التصنع .

وبينما اقتصر الجهد الأوروبي على بعض الاشخاص،كانت المدرسة الامريكية آخذة بالازدهار . وكان الاخوان ماكس وداف فليشر ، المبدعين الخلاقين فيهـــا لفترة طويلة وقد جمعت سلسلتها « خــارج المحبرة » (ابتداء من العام ١٩٢٠) التصوير والرسم . وكانت هذه الأشرطة كلها تتبـع نصاً مماثـــلا . كان المهرج كوكو الذي رسمه فليشر ، يرتكب الف شيطنة ضد مبدعه او ضد اشخـــاص آخرين قبل ان يعاقب آخر الأمر بأن تبتلعه المحبرة التي خرج منها .

وفي بداية السينما الناطقة ، هجر الاخوان فليشر كوكو ليخلقـــا شخوصاً

جديدة من بني الانسان . ولعل افضل نجاح لهما كان « بيتي بوب » ، الشبقة الشهوانية ، المرسومة رسماً هزلياً « كاريكاتور » قبل حرف صورة « فتاة الجدار » ، مع « باباي ـ ماثورين » . وكان هذا البحار الذي لا يقهر ، الذي ابدعه بالأصل ا . س. سيغر ، يستخدم في الدعاية للسبانخ المعلبة . وتبعت النصوص كلها التخطيط نفسه . كان باباي مضطهداً من قبل بلوتو ، العصلب الملتحي الذي يريد اختطاف زوجته اوليف اويل . ويأخذ البحار بالانحناء عياء . لكنه ما يكاد يبتلع علبة من السبانخ المحفوظة حتى يصبح لا يقهر ، وكباورن كراك[1] جديد ، يأخذ بسحق كل شيء حوله . فكان بذلك تجسيداً شاذاً للبطولة .

وفي الحقبة التي كان الاخوان فليشر في بداية احترافهما ، اعطى بات سوليفان توجيهاً جديداً للرسوم المحركة والأشرطة المرسومة بفيلمه « فيليكس القط » . وقد اوجد نجاح هذه الشخصية الفذة المنحوسة الطالع حيوانات منافسة عديدة : ماتو (القط المجنون) لبن هاريسن وماني غولد ، وفليب الضفدع ، لأوب ايويركس ، واوزوالد ، الأرنب المرح (١٩٢٦ ـ ١٩٢٨) لوالت ديزني واخيراً وعلى الاخص الفأر ميكي .

وكان والت ديزني ، سليل اسرة جرمانية ايرلاندية ، قد اقر شهرة اوزوالد في افلامه الست والعشرين ، عندما ادى افلاس منتجه الى وضع تلك الشخصية تحت الحراسة . فاضطر رغماً عنه تقريبا ان يتبنى ميكي .

كان حسن طالع هذا البطل الرئيسي قدرته على استعمال الموسيقى والضجيج

---

١ ـ ورد في النص *Crack* ، وهي كلمة انجليزية تعني الحصان المفضل في اسطبلات السباق. لكن هناك مسرحية هزلية شعرية ذات فصل واحد نظمها عام ١٧٩١ كولن دارلفيل بعنوان السيد دو كراك وتكتب *Crac* ، جعل من هذه الشخصية الهزلية نموذجاً للكذاب الذي لا يتراجع امام اكاذيبه مهما وضح بعدها عن المعقول . ولعل المؤلف أراد هنا التنويه بكراك هذا ، وهو الارجح من سياق المعنى . المترجم

بشكل سريع جداً . ففي سمفونيته المرحة الأولى (سيللي سمفوني) : الرقصة المـأتمية (سكيلتن دانس) ١٩٢٩ ، نسق ديزني على طريقة الرقصات التعبيرية (الباليه) ، رقص هياكل عظمية عديدة على موسيقى سان سانس[1] ، فـكان اولئك الابطال المـأتميون « ينخلعون » ويعزفون على الساكسوفون ، ويقرعون اقفاصهم الصدرية العارية بالظنابيب (عظام الساق الكبرى) .

وكان ميكي عبقريا متفائلا سليم النية ، شيطانـــا طائشا يكسر كل ما يلمس . لكنه كان مشبعا بالارادة الخيرة بل وبالشجاعة . وكان منافسه ضيونا (قط ذكر) رهيبا وحيد الساق ، الصورة الهزلية لفيليكس القط . وكان المضحك فيه مبنيا في الغالب على مفاجآت موسيقية : بيانوات ذات حركـات حيوان وقدور تقرع بلفظ متناسق ، ورقصات رمزية تقوم بهـــا شخوص مضاعفة ، وفك بقرة يستعمل كأداة موسيقية « كزيلوفون » الخ ...

وباستعـمالـه الألوان « تكنيكولور » ، استخلص ديزني من موضوع شعبي قديم ، حكاية الخنازير الثلاثة ، العبرة التالية : الكسالى يقعون فرائس الذئب . اما المجد ، فـانه ينجو من الموت لأنه ابتنى لنفسه منزلاً من الآجر . وكان اللحن الجذاب : من يخـــاف الخبيث الكبير الذئب ؟ لسنا نحن ! لسنا نحن ! بالنسبة لامريكا اشبه بتحد القي في وجه الازمة .

كان ديزني يعمل بنجاح لا يجارى على خلق ابطـال جدد جميعهم من الشخوص الهزلية الحيوانية . فالبقرة فلورابيل قل ان تخرج من التشخيص شأنها في ذلك شأن دجاجة كبيرة وثرثارة نمامة وديك محراب ونعـامة نهمة وكلب من طراز سان برنار على جانب مهيب من التوحش . وحصل بلوتو ، الكلب البطن الجاحد الغيور الاحمق على شعبية مقيمة . الا ان ميكي التقليدي ، الاحمق قليلا

---

١ ـ كامي سان سانس ، مؤلف موسيقى فرنسي ١٨٣٥ ـ ١٩٢١ ، وضع مقطوعـات عديدة مشهورة منها شمشوم ودليلة . المترجم

والطفلي ، لقي منافسة وافد جديد : دونالد ذكر البط السريع الغضب ، المحشرج والسيء الطالع الذي يخنخن بسخط ضد المصائب التي يجرها عليه خرقه .

بلغ فن والت ديزني اوجه خلال ما قبل الحرب . وكانت براعته وافكاره وابتكاره تذكر بالتحف القديمة لماك سينيت . ولم يكن التشابه بينهما عرضيا دائما . كان والت ديزني قد بات يستخدم مئات الاشخاص من بينهم فرق «الفاغمان *Gagmen*[1] » الذين كانوا ينقبون عن غاياتهم المضحكة في مكتبة وفيرة المصادر وفي مدرسيات المسلاة الامريكية . ولقد سمحت مرونة الرسوم المحركة بتوسيع بعض العوامل التي كانت من قبل محدودة بامكانات الخدائع السينمائية . وفي واحد من افضل ما انتج ديزني : دونالد وبلوتو ، يبتلع ذكر البط مغنطيساً ليرى نفسه مضطهداً من قبل كل انواع الحاجات المعدنية .

واتقن ديزني – وفرقته – جمع الاصوات المشوهة « الغاغ » بالموسيقى الكلاسيكية . وكان افضل نجاح لهم في هذا المضمار « اوركسترا ميكي »وهي تعزف افتتاحية غليوم تل لروسيني . وعندما يصل اعضاء الفرقة العازفة الى المقطع الذي يصور الاعصار ، تنفجر عاصفة عنيفة جداً ويستمر الموسيقيون في العزف تتقاذفهم العاصفة في اجواز السماء .

الا ان « السمفونيات الساذجة » لم تكن كلها موفقة . كان افضلها مستوحى من الامثال والاساطير او من التقاليد الشعبية (فولكلور)،(الصرصار والنملة، الارنب والسلحفاة ، من قتل الديك روبان ؟ فأر المدينة وفأر الحقل ، ١٩٣٤ – ١٩٣٦) . وهناك سمفونيات اخرى، شعرية بحتة ، كالطاحون العتيقة، استغلت مغايب الشمس واوراق الخريف ونسيج العناكب والحوريات المجنحة ونقاط الماء

---

١ - *Gag* بالانجليزية تعني ما يوضع في الفم لتقييد حرية الكلام و *Men* تعني رجال ، والمراد بهذه الكلمة الاشخاص الذين يقلدون بعض الرطانات او النبرات بوضع اشياء في افواههم لتشويه اصواتهم الطبيعية كما نرى ونسمع في حديث الحيوانات التي يحركها ديزني في افلامه .
المترجم

ذات البريق الماسي ، في ذوق الطباعة الحجرية الملونة الألمانية او بطاقات المعايدة الانجليزية *Christmas Cards* .

وفي فرنسا ، ادار بيرتولد بارتوش بعقلية الطليعة ، تبعاً لمجموعة من منقوشات فرانز ماسيريل ، « الفكرة » ١٩٣٤ الذي رافقه توزيـــــع جميل لموسيقى آرثر هونيجير . ومن جهة اخرى ، وبنـاء على نص « ليلة على الجبـــل الاقرع » لموسورغسكي ، حقق سيرج ألكسييف تتابعاً مرموقاً لنقوش متحركة مستعملاً تقنية جديدة على جانب كبير من الدقة : كانت دريئة الدبابيس من ابتـكاره ، تلعب الظلال والاضواء على رسومه البـــارزة المصنوعة من الدبابيس التي يمكن غرزها غرزاً متفاوتاً في نسيج ابيض سميك .

وابدع جان بانلوفيه ورنيه برتران بواسطة تمـــاثيل من البلاستيلين ملونة ومحركة شريطاً مدهشاً « ذو اللحية الزرقـاء » ١٩٣٧ بمواكبة موسيقى موريس جوبير . لقد كشف هذا الفيلم امكانات هائلة للنحت المحرك المفاعل مع عوامل الضوء المحرمة على الرسم .

وفي الاتحاد السوفياتي ، لم يستخدم شولبو الاقنية الصوتية المسجلة وفقـــاً للطرق المألوفة ، بل اقنية صوتية مرسومة تسمح بخلق اصوات يستحيل الحصول عليها بأية آلة موسيقية معروفة . وهكذا حقق « سمفونية العـــالم » ١٩٣٣ . واجرى ايفانوف وغوانوف وساسونوف ايفوستون تجـارب على الرسم الموسيقى (فـاتحة راخمانينوف ١٩٣٤) . وتوسع الرسم المحرك كفرع لسينما الاطفال في اسلوب شبه اسطوري شعبي(فولكلوري)«القيصر الصغير دوراندي ١٩٣٥». واخيراً ، ادار بتوشكو شريطاً طويلا جميلا جداً عن الدمى المحركة « غيلليفير الجديد ، ١٩٣٤ » .

وعلى الرغم من المحاولات المختلفة ، ظلت اوروبا في المرحلة التجريبية في حقبة اصبح فيها الرسم المحرك في امريكا صناعة .

وعشية الحرب ، اصبحت مشاغل ديزني مصنعا حقيقيا ، يتصرف الفنان من

المستخدمين فيه بتجهيزات وآلات معقدة مخصصة لانتاج فيلمين طويلين و ٤٨ فيلما قصيراً كل عام . وبذلك اتاحت شركة ر . ك . ا . ومصرف مورغان بتحقيق « بلانش نيج والاقزام السبعة » ، الفيلم الطويل الذي تجاوز في دخله كل ما كانا يأملان : اذ بلغت الدخول في الاسواق الداخلية ثمانية ملايين دولار .

واستغلت تجربة افلام ميكي في استثمار واسع لمنتجات الفيلم الثانوية ، فبيع « بلانش نيج والاقزام السبعة » على كل الاشكال التي يتصورهـا العقل : دمى وسكاكر وساعـات صغيرة (منبه) ولعب من السيللولوئيد وعلامات للشوكولاته وحافظات صور وصور ومحارم والبسة داخلية وقلانس الخ ...

الا ان النجاح الفني كان ادنى من النجاح التجاري . فالفيلم كـان غير متلاحم ، مجرد خليط حقيقي لوسائل ديزني ومساعديه المختلفة . ففيه نجـد الحيوانات الطفلية التي استعملت في السمفونيات الساذجة والعوامـل المروعة الواردة في الرقصة المـأتمية وسذاجة ميكي الأريبة وجو الطاحونة العتيقة الرعاتي ... وكان ديزني ممتازاً في تصويره للحيوانات اوسدوف الاقزام المرسومة هزلياً . لكنه كان يخفق كليـاً كلما اراد تصوير الانسانية مجسمة في بلانش نيج التافهة واميرها الفتان ذي الشكل المضحك الغريب . ولقد تفكك الفيلم عندما قدم عليه العهد كما تتفكك اجزاء سيارة عتيقة .

ولم يحظ بينوكشيو (١٩٤٠) الذي خلف بلانش نيج بالنجـاح التجاري الذي حصل عليه هذا الأخير . مع ذلك ، ورغم عدم تلاحمه ، فقد كان افضل فيلم طويل لديزني ، متفوق على « دومبو » ١٩٤١ البـارع الذي لا يبارى وعلى « بامبي » ١٩٤٢ التافه المفرط العاطفية .

وجاء « فانتازيا » ١٩٤٠ ، العمل الأكثر طموحاً لديزني . ظهر فيه ميكي في دور ساحر متمرن في افضل جزء من الفيـلم الذي يقتبس سمفونية للمؤلف الموسيقي بول دوكاس . كان الفأر التعس الذي تطـارده المكنسة التي لا ترحم ،

فيغرق تحت سطول الماء ويناضل عبثاً ضد سوء الحظ الذي اطلقه ، صورةٌ عن مبدعه الغارق في وفرة الوسائل التقنية التي لا تحصى .

لقد مارس ديزني من قبل الفن دون ان يفكر فيه . لكنه عندما ظن نفسه ميكل آنج وبيتهوفن وافلاطون وداروِن وشكسبير معاً ، شوهد يدوس الموسيقى بسماجة افراس البحر وثقلها المنتفخ الوافي ، ويلبسها لبوس الراقصات الشهيرات ليحيل الى سخرية ، الرقصة الرمزية الايطالية « الباليه » القديمة لبونشييللي . وكان « كسار البندق » لتشايكوفسكي ، رغم بلوغ فساد الذوق فيه الحد الاقصى ، يجد تلطيفاً له في براعته . ولكن مـاذا نقول عن مبارزة شيطان من متحف غريفان[1] مع ملاك من سان سولبيس[2] على الحان « ليلة على الجبل الأقرع » المتعاقبة لموسورغسكي ولحن « آفي ماريا[3] » لشوبير ؟ او عن المزاعم الكونية في « قداس الربيع » أو عن سترافينسكي الذي يرقّص البراكين وحيوانات الدينوصور ؟ وبصورة خـاصة عن « السمفونية الراعوية » وهي رقصة تعبيرية (باليه) لأفراس مجنحة مزوقة واناث السانطور الغريبة المعتوهة ... وقد كتب ارنست ليندغرن في هذا الصدد في (فن الفيلم ، لندن ١٩٤٨) يقول: « ان معالجة السمفونية الراعوية من قبل ديزني كانت على غـاية من التدمير لاحساسي الموسيقي حتى انني لبثت فترة طويلة اخشى ان لا استطيع محو صور ديزني من فكري وان يعتري الحبور الذي كنت اشعر به عند سماع بيتهوفن تشويه دائم » .



١ و ٢ و ٣ ـ لا بد هنا من بعض الايضاح لمساعدة القارىء على استيعاب ما عناه المؤلف . فشيطان غريفـان ، يقصد به المتحف الذي انشأه الفرنسي الفرد غريفـان الرسام والاديب ١٨٢٧ ـ ١٨٩٢ وجعله حافلا بالتماثيل الشمعية ومن بينها تمثال الشيطان . اما سان سولبيس فكنيسة في باريس انتهى المهندس سيرفاندوني من تشييدها في حي سان جرمان عـام ١٧٤٥ وفيها صور وتمـاثيل رائعة للملائكة . وامـا آفي ماريا ، فهي ترتيل السلام الملائكي في صلاة المسيحيين . ومن هنا يبرز الخليط المتنافر العجيب الذي يأخذه المؤلف على عمل ديزني   المترجم

ان تطور الطرائق الفنية المعروفة او المستقرأة منذ العـام ١٩٠٠ اتاح اليوم تمييز حوالي عشرة انواع من التحريك .

فالرسم المحرك المدرسي « كلاسيك » (ديزني ، غريمول ، الخ الخ) يصور على سطح مستو مواداً محللة حركتها صورة فصورة ، تتدرج على تزيين بيّن .

والتقطيعات المفصلة « *découpages articulés* » (ترنــكا ، بارتوش ، كولن لوو ، الخ) تدرّج امام الصورة ، دمى من الورق او الورق المقوى او التنك على حركات مختلفة ، فتُفيلم الحركات صورة فصورة .

واخيلة الظل *ombres chinoises* (الوت رينيجر) عبــارة عن متحوّلة من السدوف تستخدم الشخوص ابيض واسود في تزيينات بلون اشهب او رمادي . ان نابورو اوفوجي في الشرق ، يستخدم الاخيلة من مادة مطاوعة ملونة مضاءة على الاستشفاف ، عندما يستأنف تقنية اخيلة الظل الحقيقية المستعملة في الشرق كله منذ الف من السنين .

والتحريك المتعدد السطوح *Animation multiplane* ،يقيم الرسوموالسدوف والاخيلة الخ .. ليس على سطح واحـــد ولكن على ثلاثة او اكثر من الالواح الزجاجية ، متيحاً بذلك اظهار اعماق للمواد المصورة وادخال بعض الحركات الضوئية .

والدمى المحركة *Poupées animées* (كوهــل ، ستاريفيتش ، بتوشكو ، ترنكا ، الخ ..) هي شخوص مصغرة منفصلة ، تحرك صورة فصورة في تزيينات ذات ثلاثة ابعاد .

والتماثيل المحركة *Sculptures animées* تحدث حركة ذات ثلاثة ابعاد بمطابقة الاشكال المطاوعة واضاءاتها .

والرسم على الفيلم *Dessin sur pellicule* محفور او مرسوم مبــاشرة علىفيلم يستعمل كـالب فيما بعد (لن لي ، ماك لارن الخ ..) . ويطبق احيانـــاً على صوت تأليفي ، وهي قناة ضوئية يحصل عليها باتباع الطرائق نفسها .

وافلام الاشياء (فيتاغراف ، بنشيوير ، ألكسييف ، ايتيين رايك) ينظم رقصات رمزية لاحجام متحركة على ايقاع موسيقى موافقة .

والاشـــكال المحركة *Gravures animées* (النقوش) لألكسييف ، ترتب بمساعدة الضوء ، سطحاً رصفت عليه وفق تقنية مستوحاة من الحفر النسقي ، الوف من المدببـــات المغروزة غرزاً متفاوتاً في سطح مطـاوع . (دريئة الدبابيس) .

وافلام الحيل ، (كوهل ، ماك ليرن ، الخ ..) فتفيـــلم مواداً مصورة تصويراً عادياً. لكنها تستعمل سواء في اللقطات او في التوليف ، مختلف «الحيل» (تسريع ، ابطاء ، فيلم مقلوب ، وقف التسجيل ، الـخ ..) . ويمكن اخيراً تطبيق كل هذه الطرائق في مشاهد مفيلمة « اعتيادياً » .

يدل هـــذا التعداد غير المحدّد على ان سينما التحريك قائمة بصورة خاصة وليس حصراً ـ على استعمال اللقطات صورة فصورة. اما من الناحية الجمالية ، فان هذه الانواع تستخدم قبل كل شيء الحفر أو المواد المطاوعة وتميل الى حذف نقل التسجيل التصويري او الآلي للمواد والحركة . وهي اقـــل صلة بالسينما التقليدية منها بالفنون التشكيلية (الرسم والحفر) .

ولنضف الى ذلك ان حركات المصورة وبعض الطرائق (كطريقة السكب[1] المترابط) قادرة وحدها على تحريك اللوحات او النقوش وان بعض الافلام عن الفن (لوتشيانو ، ايمير ، ريني ، أركادي) لا تتصل بالفنون التشكيلية بأكثر من اتصالها بالفيلم الوثائقي بحصر المعنى .

وهكذا فان سينما التحريك تميل الى الانصهـار في مستقبل قريب مقبل في السينما التشكيلية التي كان يحلم متنبئاً بها ايلي فور عام ١٩٢٢ . فهو ، بعد ان شهد رسوماً محركة « جسافة نحيلة صلبة ، لا تختلف في شيء عن الرسوم اليدوية

١ ـ *Le fondu enchainé* ، ولم يأت المؤلف على شرح لهذه الطريقة . المترجم

القديمة على الجدران ، كان يأمل في ان يراهـا « محركة غوراً ، مصوغة بحسب المؤديات ونصف مخضوبة ... بصدق دولا كروا[1] وتأثير روبنسن وعنف غويا وقوة ميكال آنج » وذلك لايجاد « سمفونية نظرية ... اكثر وقعاً وتأثيراً من السمفونيات السمعية لأكبر موسيقيينا » .

★

في الولايات المتحدة ، رافق تفوق ديزني المطلق بعد عام ١٩٤٠ ، انحطاط فني متزايد الظهور ، سواء في الافلام القصيرة التي تجتر فيها الحيوانات التشبيهية اقوالاً تافهة (ميكي ، دونالد ، بلوتو) او في الافلام الطويلة الباهظة التكاليف التي كانت اما عبارة عن مشاهد متفككة (علبة الموسيقي ، ميلودي كوكتيل ، الخ ..) واما مجموعة كبرى من الصور المحركة مخصصة في الغـالب للطفولة (ساندريّون ، آليس في بلاد العجائب ، بيتربان ، جميلة الغـابة النائمة) . كما نشرت مؤسسة ديزني التجارية افلاماً وثائقية اشترتها من بعض الطبيعيين بعد ان اعادت توليفها في مخابرها : (وادي حيوانات الكاستور ، الصحراء الحية) . ثم ان بعض المتواليات المجهزة بالحيل السينمائية ، جعلت الطيور ترقص فالس برامز والعقارب بوليرو رافل .

ومارس اسلوب ديزني بين اعوام ١٩٣٥ ـ ١٩٥٥ ، اثراً حاسماً في الولايات المتحدة وبريطانيـا العظمى وفرنسا وايطاليا الخ ... بل وحتى في الاتحـاد السوفياتي والصين .

ومعظم العـاملين في التحريك في هوليود ، يتبعون دائماً طريق ميكي

---

١ ـ رسام فرنسي (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣) قوي في الوانه ، جريء في تجديده ، كان رئيس المدرسة الرومـانطيقية (اوجين دولاكرا) وروبنس (بيير بول) رسام بروسي (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠) خصب الخيال رائع الالوان مبدع اللمسات ، وفرنسوا دوغويا ، رسام اسباني (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) اشتهر بألوانه المائية واصالة شخصياته وواقعيتها وزهو الوانه . المترجم

ودونالد مستعملين حيوانات مشبهة بالانسان . لكن ظرفهـا التافه اخلى المكان لشراسة لا ترحم (ومجسدة) .

ان ابطال بول تيري (تيري تونز ، فوكس) غرابان نقاقان : هيكل وجيكل والفأر الجبـار مايتي ماوس ، الصورة الهزلية للانسان الأمثل — السوبرمان — وظربان نتن صغير — سكونغس — الخ . وخلق والتر لانتز الدب الصغير اندي باندا وفي عام ١٩٤١ ، الطـائر السيعر المخرب وودي وودبيكر . ومنتجات ليون سليسنجر ، لوني تونز وميري ميلوديز — المواقف المعتوهة والألحان المرحة — ما تزال مستأنفة منذ العام ١٩٤٤ من قبل مختلف المحركين في شركـة وارنر (فريلينغ ، تشارلز جونز ، روبيرت ماك كيمسن ، الخ ..) والقط المتوحش والغبي ، توم ، وجيري الفأرة الديناميكية ، الأكثر شراسة من متعقبها نفسه ، هما بطلا بيل هانـّا وجو باربرا .

ولا بد من الاحتفاظ بتنويه خاص غير خاضـع لقياس ، تيكس آفيري الـلامع الذي أثر في فريلينغ وتشارلز جونز وروبيرت ماك كيمسن ، باسلوبه الهزلي المختل الابتر الوحشي الذي يكاد يكون فوق واقعي في نبراته المشوهة ، فخلقوا الارنب بوغز بوني وطائر الكنار كيكي والقط سيلفستر .

وبعد عـام ١٩٥٠ ، قلب الرسم المتحرك الامريكي رأساً على عقب بافلام ا . ب . آ . U.P.A. التي اسسها قبل خمس سنوات ستيفان بوسوستوو ، واضع نصوص ديزني القديم . ان ستيفان هذا منتج باعتبار ان الادارة الفنية للتحريك منوطة على الغالب بروبيرت كانون ، الذي غـدا شهيراً بفضل فيلمه جيرالد ماك بوينغ (١٩٥٠) ، وهو الطفل الصغير العاجز عن النطق والذي يبعث اصواتاً من اكثرها غرابة عندما يفتح فمه .

ولقد جدد مـع كانون اسلوب التحريك الامريكي كل من جون هوبلي ، ارت بابيت ، ويليم هورتز ، بيت بورنس ، لو كيللر ، تيد بـارملي ، الخ ..

بتحريفات ساخرة لاذعة او بهزليات مجنونة ، مستخدمين طابع الرسامين الهزلين على غرار النيويوركر . وابـدع بورنس شخصية لسلسلة : المستر ماغو ، العجوز القصير الأعمى في الحياة العملية ، الذي يقوده عماه وعناده في مغامرات مرعبة دون ان يحس بها تفاؤله الهادىء القرير . ولنذكر ، من بين النجاحات الامريكية الحديثة ، مغامرات آستيريك ، والعاب حـانية ، ومون بورد ، لجون هوبلي ، وفليبوس ، لايرنست بيتوف ، ومهرج نوتردام الصغير ، لآل كوسل .

★

اما في كندا فقد تأسس واحد من اكبر المحركين المعاصرين ، نورمان ماك ليرن . استدعي هذا الايكوسي الشاب الذي اكتشفه كافالكانتي والذي عمل مع الوثائقيين الانجليز ، الى كندا عـــام ١٩٤١ من قبل غريرسن الذي كان يعمل حينذاك مديراً لمكتب الفيلم الوطني . وبفضل مزاجه الشعري ورسومه المبسطة ، وبتجديده تقنياته تجديداً متواصلاً ، استطاع ماك ليرن ان يبلغ سلامة واندفاع الرواد الاوائل كوهل وميلييس .

وبعد بضعة افلام تجريدية مرسومة رسماً يدويـــا على لفائف تبعا لدروس استاذه لن لي ، وبعد بعض الرسوم التخطيطية الهزلية الدعـائية الحية (رقصة الدولار ، ف. لإنتصار) ، حرك ماك ليرن مجموعة من الصور الثـــابتة بفعل السكوب المترابطة وحده واللقطة المتحركة الامامية (هذا هو المقذاف) . ثم استعمل فيما بعد تقنية « الرسم الذي يتكون تلقائيا » بأقلام التلوين (هناك فوق هذه الجبال) . وعاد بعد ذلـك الى السدوف التخطيطية المرسومة مباشرة على الفيلم (فيدل دي ، بيغون دول كير) ، والى رسوم مجسدة مرموقة فريدة من نوعها (قريب هو قريب) والى محـاولة تستخدم الثبات الشبكي (بلينكيتي بلانك) .

واخيراً اقبل ماك ليرن على فيلم الخدائع في (جيران وقصة كرسي) وهي

اعادة استخدام طرائق العام ۱۹۰۰ ، و « تعريات مستحيلة » و « ريتميتيك » حيث تتحرك ارقام سوداء على خلفية سوداء ، بحسب اسلوب « الاحرف المتشابكة » العتيق . ولن تجد اكثر تجريداً من هذه الافلام المفعمة بالانسانية والجود رغم كتابتها « العصرية » جداً . ان شخصيته القوية تهيمن على جانب اوفى من التحريك المعاصر .

ولقد خرّج ماك ليرن في مكتب الفيلم الوطني عدداً من المحركين الموهوبين ، وعلى الأخص ، جورج دونينغ (المستجد روسّيل ، وهو من سدوف معدنية) ، وكولن لود الذي حمل صوراً قديمة عن طريق التوليف والتأطير في « عاصمة الذهب » ، وجيم ماك كاي (سدوف من الورق) وغرانت مونرو (خدائع ودمى) الخ ...

*

شهدت في **تشيكوسلوفاكيا** ، وبفضل دعم ستاتني فيلم (سينما الدولة) ، تطور مدرستين لفن التحريك في براغ وغوتوالدو منذ عام ١٩٤٥ .

لقد ضمت مجموعة « الاخوان ذوي القمصان المسردة » في براغ بعد عام ١٩٤٥ حول الرسام النقاش جيري بترنكا كلاً من ادوار هوفمان وج. برويكا وكريجسيك ، الخ ...

بدأ هؤلاء بتحريك رسوم (جدي والشمندرة ، الهدية) بأسلوب شخصي صميم . وبعد عام ١٩٤٧ ، تخصص ترنكا الذي مارس من قبل فن الشخوص ، وهو فن شديد الازدهار في تشيكوسلوفاكيا ، في افلام العرائس مع سباليسيك (السنة التشيكية) ، وهو فيلم طويل استحق من اجله الجائزة الاولى في البندقية عام ١٩٤٨ . كانت العرائس ذات وجوه ثابتة واعضاء لا تكاد تكون متحركة . لكن الاضاءات واللون ، وانتقالها بين تزيينات منشأة بشكل مدهش اعطتها حياة قوية موزونة على موسيقى واغان نسقها فاكلاف تروجان . وكان

الصوت البشري فيها عاملاً من التوزيع الموسيقي. والشخصيات، وكلها مستمدة من الفن الشعبي التشيكي، ظلت صامتة. وكان سباليسيك تعاقباً لمشاهد شعبية: المساخر، الربيع، الصيف، السوق الخيرية، عيد الميلاد.

وبعد بضعة افلام عرائس قصيرة، (انشودة الحرج، وهي تحريف ساخر لافلام الغرب) حقق ترنكا فيلمين طويلين، قصة لاندرسن «بلبل الامبراطور» واسطورة قرن اوسطية «الامير بايّايا». وهذان العملان الغريبان المليئان بالابتكارات كانا قريبين من التكلف كما كانت نصوصهما على شيء من الاستفاضة.

وبعد ان جدد سدوف الورق الملون في «السيرك»، أبدع ترنكا على وقع موسيقى فاكلاف تروجان «اساطير تشيكية قديمة»، فعرفت نقوشه الحركة كيف تتناول ضرباً نبيلا يقوم بين الملحمة والمغناة في لوحات مشكلة بدقـة شديدة ومكيفة بالضوء.

ولكي يقتبس ترنكا فيما بعد «مغامرات الجندي الباسل شويك»، عمد الى دمج العرائس بتحريك صور قديمة ورسوم شهيرة لجوزيج لادا. ثم حقق اخيراً اقتباساً حراً لشكسبير «حلم ليلة صيف» باسلوب لحقيّ كريم، وهو مغنـاة فخمة زاهية قريبة من بعض جوانبها من «الاساطير القديمة».

واستمر مشغل رسوم «الاخوان ذوي القمصان المسردة» بالتوسع في براغ بادارة هوفمان. ولا بد ان نذكر من بين افضل نجاحاتهم خاطرة عام ١٩٠٠، «المنطاد المسيّر والحب» لبرديكاوك. لوثاك، و «الذرّة في الضاحية» لـ: ل. لوثاك و دوبا، و «المليونير الذي سرق الشمس» وهو رسوم شبه حجرية لزدينك ميتللر، محرك على الاخص بطريقة السكوب المترابطة. ثم ان هوفمان نفسه اقتبس رسوم جوزيف كابيك للاطفال «الكلب الصغير والقط الصغير»، ثم مجموعة الفرنسي جان ايفـّل «خلق العالم».

وبدأت جماعة غوتوالدوف في التكون حوالي العام ١٩٤٠ عنـدما كانت المدينة التي كانت تدعى حينذاك زلين، عاصمة باتا، امبراطـور الاحذيـة

الذي كان يستعمل التحريك لدعايته . وبعد الحرب ، تخصصت هيرمينا تيرلوفا بكثير من النضارة والتوفيق في شخوص الاطفال (ثورة اللعب ، اللعبة المفتقدة) ، بينما شرع كاريل زيمان بسلسلة من الافلام القصيرة المثقفة ، كان بطلها ، السيد بروكوك ، انساناً من خشب ذا اعضاء من اسلاك الحديد الملتوية (على شكل حلزوني) . وفي فيلم « الهام » ، انجز عملا قوياً بتحريك تماثيل صغيرة من الزجاج النقي – الكريستال . وكان لفيلمه الطويل « الملك لافرا » ، وهولون من ميداس[1] سلافي ، اسلوب بروكوك . ولقد مزج اللعب والرسوم المحركة في « كنز جزيرة العصافير » ، ثم الأحياء والمنحوتات في « رحلة الى عصر ما قبل التاريخ » .

وحقق زيمان الدائب على التجديد ، رائعته في « اختراع شيطاني » ، وهو اقتباس حر لجول فيرن . لقد استخدم اكثر التقنيات اختلافاً ليحرك النقوش على الخشب ، طراز ۱۸۸۰ فيطورها الى آلات وممثلين أحياء دون اي تنافر في الاصوات او اعياء من المتفرج ؛ في عمل مليء بالفكاهة والسذاجة والشاعرية والنضارة والابتكار ، شأنه في فيلمه « البارون دوكراك » فيما بعد .

فرنسا

ما استطاع بول غريمو ، الذي جاء من محيط الرسم الاعلاني ، ان ينهي فيلمه الطويل « مسافرو الدب الاكبر » بسبب الحرب . لكنه حقق ، عام ١٩٤٠ ، افلاماً قصيرة منمقة لا تدين بشيء لديزني (بائع الالحان ، الفزاعة) . اما رائعته « الجندي الصغير » ، ذات الحركات المرنة ، المثيرة والانيقة ، فكانت استنكاراً للحرب ، وفقاً لنص وضعه جاك بريفير .

ثم ان غريمو اشتغل خمس سنوات كاملة في « الراعية ومنظف المداخن »

---

١ ـ هو ملك بريجي الذي حصل من باخوس خاصة تحويل كل ما يمسه الى ذهب . لكن امنيته ما كادت تتحقق حتى تحول كل شيء الى ذهب ، حتى طعامه . ولكي ينقذه الاله من هذه العطية المحزنة ، امره ان يستحم في نهر الباكتول الذي اصبح يقذف في امواهه صفائح رقيقة من الذهب . وهناك اسطورة اخرى تتعلق بميداس هذا ، لا مجال لذكرها هنا . المترجم

وفقاً لنص وضعه الكاتب نفسه ، فجاء عملا اصيلا مليئاً بالطموح واحيــانا بالعظمة . لكنه حيل دونه واتمام هذا الفيلم الطويل الذي قدم للجمهور مجتزأ ، لونه وأتمه آخرون . واعيد غريو بعدئذ الى افلام الدعاية .

عاد فوجد هناك احد اكبر المحركين المعاصرين ، ألكسييف الذي كان يكيف الضوء بفن متناه ويحرك الاشياء ويخلق احجاما وهمية بواسطة خيوط متذبذة الخ ... ، ليطري علامات معينة من البترول والمشدات او الصابون ، كما كان يفعل من جانبه ، ايتيين رايك في افلام اشياء مرموقة ، فيعطي الحياة للقداحات والسجاير والاقمشة ، الخ ...

وبعد عام ١٩٥٥ ، ارتسمت ملامح نهضة مع انــدريه مارتان واركادي وهنري غروييل . فحرك هذا الاخير رسوم اطفال في « جيتانو وبابيــون و رحلة بادابو » كما اظهر كثيراً من الحمية في فيلمه ذي الحيل « الجوكوندا » .

وفي **بريطانيا العظمى** حيث يستخدم اربعمائة متخصص في خمس وعشرين مؤسسة كلها دعائية تقريبا ، تشارك جون هالاس والآنسة جوي باتشلر منذ العام ١٩٤٠ ، لانتاج عدد من الافلام القصيرة وفيلمين او ثلاثة طويلة «هاندلينغ شيبس ١٩٤٦ » . وكانت رسومهما اليدوية في مستهــل احترافهما المستلهمة بصورة خاصة من الاعلانيين الفرنسيين ، اكثر عصرية مــن رسوم امريكيي الاربعينات . لكن اسلوبهما ظل مدرسيا جداً . وكانت لافلامهما في الغالب نزعة تربوية وتثقيفية .

ولنذكر كذلك المحرك دافيد هاند وسدوف، بوب غودفري والفيلم القصير المناهض للذرة لبيتر فولدس « مشاهدة قصيرة » والفيلم المتوسط الطول المغري جداً والمجسم (سينماسكوب)« الجزيرة الصغيرة » ، الذي حققــه المحرك الكندي الفتي ديك ويليامز الذي أسسه ماك لارن والذي يملك اسلوبا ونبوغا شخصيين جداً .

وفي الاتحاد السوفياتي خلال الحقبة ١٩٤٠ – ١٩٥٥، كرس جهد المحركين على الاخص للرسوم المخصصة للطفولة. وكان اسلوبهم في قصص الحيوانات متأثراً بديزني الذي حصل فيلمه « بامبي » على نجاح معتبر في الاتحاد السوفياتي. فأكب محركون عديدون على خلق شخصيات بشرية متجنبين التفاهة والرسوم الهزلية بآن واحد، وهو امر عسير. وقد حصل تسيخانووسكي في هذا المضمار على نتائج ممتازة. فإليه ندين بـ : « الزهرة ذات البتلات السبع » و « السمكة الذهبية » تبعاً لبوشكين، وخصوصاً « كاتشانكا » بحسب تشيخوف، حيث تظهر بعض المشاهد بشكل يلفت النظر، جمهرة السابلة عام ١٩٠٠ في الشارع. وتابع اتامانوف وبابيتشنكو، ف. و ز. برومبيرغ وغروموف وايفانوف فانو، الخ.. جهوداً مماثلة. اما الكسندر ايفانوف واكسانتشوك، فمتخصصان على الاكثر بتحريك الحيوانات.

وجنح التحريك السوفياتي منذ العام ١٩٥٤ الى التنوع بنقدٍ موجه الى البالغين وباللجوء الى تقنيات اخرى، كالعرائس، التي عادت من قبل بنجاح عالمي على بتوشكو في « غيلليفر ».

وفي البلاد الواطئة، يعتبر جوب جيزينك بمؤسسة دولليوود، اختصاصياً بعرائس البلاستيلين على سنة جورج بال الذي اصبح في الولايات المتحدة محققاً منتجاً لافلام رديئة عن التخيل العلمي. انتج جيزينك في اعوام ١٩٤٧ – ١٩٥٧ حوالي مائة فيلم قصير دعائي لبيوتات هولندية وانجليزية والمانية وايطالية وامريكية الخ.. ويعتمد مارتن توندر هو الآخر على انتاج دعائي موصى عليه على الاخص من قبل البلدان الاجنبية، لكنه ينتج كذلك رسوماً محركة على سنة ديزني، فيها فكر وشاعرية وان كانت على شيء من التكلف « السمكة الذهبية » المستوحى من فن الحفر الشرقي.

وفي ايطاليا، كان « الاخوان ديناميت » و « وردة بغداد » من الافلام الطويلة المفتقرة الى الابداع.

وفي الدانيمارك ، لفت جوهنسن الانظار بمحاولته الشاعرية « القداحة » .

وفي النرويج ، يحرك ايفو كابرينو عرائسه (١٩٥٦) بالخيط او بجهاز آلي بدلاً من صورة فصورة ، الامر الذي لا يجعل منه محركاً حقيقياً .

وفي رومانيا ، عرف ايون بوبيسكوغوبو كيف يوجد في رسومه المحركة ذات الملامح المبسطة ، دعابة واسلوباً شخصيين جداً ، عادا عليه بسعف ذهبية في مهرجان كان : « قصة قصيرة ، الفنون السبعة » .

وفي بولونيا مزج جان لينيكا و و . بوروو كزيك مختلف تقنيـــات التحريك والطليعة لانتاج « البيت » و « كان مرة » ، وهمـا عملان فذان ومثيران ، شأن فيلمهما عن فن رسام ايام الاحاد « العواطف المجزأة » . وحقق لينيـــكا رائعته « السيد رأس » بالتعاون مع الفرنسي غروبيل .



في يوغوسلافيا ، كشفت مدرسة جديدة منذ العـــام ١٩٥٥ في زغرب عن محركي رسوم عديدين ، متأثرين بالـ : *U. P. A.* أو ببعض اساليب الرسم اليدوية الغربية ، لكنهم يملكون حمية اصيلة وجذابة . ان اكثر ما يلفت النظر من هذه الكفايات فاسترو سلاف ميميكا (وحيد ، نهـــاية سعيدة ، الفزاعة المصور) ونيكولا كوستيلاك (الاولى ، المنتقم) ودوزان فوكوفيـك (آبراكادابرا ، البقرة الساهمة) .



في اليابان، كان كيشير و كاناي ثم زنجيرو ياماموتو ونوبورو اوفوجي وياسوجي موراتا ، منذ العام ١٩٢٥ مبدعي التحريك الياباني . وكان اوفوجي يستعمل الشيوغامي – الورق الملون الشفاف الذي لا وجود له في غير اليـابان – لأخيلة الظل المتحركة على سطوح متعددة . وكان اول نجاح له ، « الحوت ، ١٩٢٧ » الذي حققه من جديد عام ١٩٥٢ مستبدلاً الشيوغامي بورق السيلوفان الملون .

وظهر جيل جديد منذ العام ١٩٣٠ بظهور ايواو آشيدا (مغامرات العسل) وواغارو آري وكونزو مازاووكا ، الخ ..

★

في الصين ، حققت التحريكات الدعائية الاولى في شانغهاي حوالي العام١٩٢٥ وانتهت عام ١٩٤٠ الى انتاج فيلم طويل وهام للرسم المتحرك « الاميرة ذات المروحة الحديدية »حيث اقتبس وان لان مينغ ووان كوسان الاسطورة الشعبية الشهيرة « رحلة نحو الغرب » وبطلاها الرئيسيان قرد وخنزير .

ومنذ العام ١٩٥٠ ، تخصص ممثل في شنغهاي بفن التحريك ، مديره ، تسين سي ، اخصائي جيد بالعرائس صورة فصورة (المنقاش الساحر) . لكنه فيلم مباشرة كذلك العرائس ذات الخيوط او العصي ، وهي مشاهد عظيمة الازدهار في الصين ، ازدهار الاخيلة الشفافة . ان رسوم تسين كيا كيون ولي كي جاو (لماذا الغراب اسود ،الخ .) ، متأثرة بالمحركين السوفياتيين. لكن « الشروغ الصغيرة » ـ صغار الضفدع ـ ، سجل عام ١٩٦١ عودة مرموقة الى التقاليد التشكيلية الصينية .

★

وفي البرازيل ، انهى لاتيني فيلهو عـام ١٩٥٣ ، بعد خمسة اعوام من العمل الحثيث ، « سمفونية الامازون » ، الفيلم الطويل الذي تظهر فيه حيوانات التقليد الشعبي الهندي ـ الفولكلور ـ وشخوصه ، والذي كان نجاحاً كبيراً . لكنه جاء باسلوب ديزني نوعاً ما .

ولنا ان نفكر في ان فن التحريك ، الشديد الاخضاع لمتطلبات الدعـاية والتجارة ، وخصوصاً في الغرب ، على وشك فرض نفسه كفن متميز عن الفيلم المخرج تميز الرسم والنقش عن المغناة – الاوبرا – .

الفصل الثالث والعشرون

امريكا اللاتينية

١٩٠٠ - ١٩٦٢

تقع حدود هذه القارة بين الولايات المتحدة والمكسيك وليس على قناة باناما. وتملك جمهورياتها كلها ، ويعمرها مائتا مليون من السكان ، ملامح مشتركة عديدة .

لقد اتسعت السينما في بلدانها الرئيسية (المكسيك ، الارجنتين ، البرازيل) منذ مطلع القرن . لكنها لم تلبث ان تعرضت لمنافسة امريكية شمالية قاسية .

المكسيك

منذ العام ١٨٩٧ ، اشترى المهندس سلفادور توسكانو باراغان احد اجهزة لوميير وراح يفيلم تاريخ وطنه وثوراته طيلة عشرين عاماً في خمسين الف متر من الوثائق المثيرة التي اصبحت مادة للتوليف الذي حقق عام ١٩٥٤ « مذكرات مكسيكي » .

وكانت السينما الصامتة مزدهرة في مكسيكو بين اعوام ١٩١٦ و ١٩٢٣ ، حيث انتجت درامات على الطريقة الايطالية وافلاماً متسلسلة على غرار «السيارة الرمادية » المدهش (١٩١٩) لإنريك روزاس وجواشيم كوس . ثم اتخذت الافلام طابعاً قومياً اصيلاً بفضل المصور الوثائقي ايزيكييل كارّاسكو والمحقق

ميغيل كونتريراس اللذين استمدا موضوعاتهما من تاريخ البلاد . الا ان الانتـــاج هبط الى الصفر بعد عام ١٩٢٥ لأن هوليود ، سيدة السوق ، ضمت اليها رامون نوفارو ودولوريس ديل ريو ولوبيه فيليز .

والنجاح التجاري الكبير للفيلمين الغنائيين « سوبري لاس اولاس » ١٩٣٢ و « آلا" إن ايل الرانشو غراندي » الذي فتح المكسيك بعضاً من اسواق اللغة الاسبانية ، اتاح لها ان تنتج بين ثلاثين واربعين فيلماً في السنة . ويمكن اعتبـار الحقبة بين ١٩٣٥ و ١٩٤٥ بمثابة العصر الذهبي للسينما المكسيكية .

ولقد شغل انتـــاج فيلم « ثوار الفارادو ١٩٣٥ » الذي انتجه الوثائقي النيويوركي بول ستراند ، دوراً في عهد الانطلاق . فالنص الذي كتبه فيلاسكس شافيز وزير الفنون الجميلة ، حقق بالتزيينات الطبيعية من قبل الألماني زينمان والمكسيكي غوميز موريل ومثله ممثلون غير محترفـــين هم الصيادون واسرهم . والفيلم رغم نسقه البطيء نوعـاً ما ، على قوة عظيمة ، كما ان بول ستراند صوره تصويراً رائعاً . ولقد اسهم اسلوبه — وكذلك اسلوب فيلم تيسيه — في تكوين المصور غابرييل فيغويروا الذي بدأ معه مصورون آخرون امثـــال اوغوستان جيمينيز وأليكس فيليبس وجون درابر الذين تأثروا مثله بالفن ما قبل الكولومبي وبالتصاوير الفخمة لدييغو ريفيرا وأوروسكو وسيكويروس الخ ...

كذلك فقد رجع شانو اوروبتا الى التاريخ وادار عملين هامين : « ليـــلة المايّاس — ١٩٣٩ » وهو حدث ثوري و « الذين في الاسفل — ١٩٤٠ » بحسب رواية ذات ميول اجتماعية كتبها ماريانو اوزويلا. ثم ان روح الثورة المكسيكية تسلطت على فيرناندو دي فيوانتيس في « لنمض مـع بانشو فيلا" — ١٩٣٥ » كما تسلطت عليه في فيلمه الممتاز « كومبادري مندوزا » .

وكان قـــد تعاون مع جوان بوستيلو أوروا الذي لا يجارى والذي تأثر بالتعبيرية الألمانية في فيلمه المثير « الراهبان — ١٩٣٤ » .

وكان الجهد الاستقلالي القومي فياضاً في « المكسكة[1] » التي ظهرت في السينما خلال رئاسة الجنرال كارديناس ١٩٣٦-١٩٤٠، او في مضامير ثقافية اخرى.

وبعد العام ١٩٤٠، عرفت السينما المكسيكية رواجها التجاري الذي عرّف بها في كل مكان. وتعدى الانتاج السبعة والعشرين فيلماً عام ١٩٤٠ الى ١٢١ عام ١٩٥٠، فأمنت مكسيكو لنفسها المقام الاول في الاسواق الاسبانية.

وفي فيلم إل ايندبو - الهندي -، فرض اميليو فيرنانديز نفسه مع ماريا كانديلاريا التي صورت بشاعرية حادة بؤس الرعاة الهنود واضطهادهم. كان واضع النص لهذا الفيلم موريسيو ماغدالينو والمصور غابرييل فيغويروا والممثلون بيدرو ارمانداريز ودولوريس ديل ريو التي عادت حديثاً من هوليود. ولقد اسهمت هذه المجموعة إسهاماً كبيراً في نجاح هذا العمل المؤثر. واسترسل فيرناندز مع فيغويروا - وهو من ألمع المصورين العالميين - في انتاج غزير يجب ان نسلخ عنه فيلم « اينامورادا » مع ماريا فيليكس بسبب الحماسة الشاعرية التي اقيمت في صميم ثورة مكسيكية على شيء من الاصطناع و«ريو اسكدنديدو» وهو قصة مدرّسة تناضل ضد اقطاعي في منطقة نائية وبائسة. كما اننا نستطيع ان « نجد العروس شديدة البهاء » في افلام اخرى حيث وفّق فيرنانديز وفيغروا على نسق احتفالي مهيب الصور الرائعة مع الانارات المفرطة في التكلف (فلور سيلفستر : اللؤلؤة، تبعاً لنص وضعه شتينبك وبوبيليرينا، الخ..) كما ان فيلم الهندي - إل إينديو - قد أفل نجمه بعد ١٩٥٢ بسبب تكراره المفرط.

اما جوليو براكو واضع النصوص في مسارح « اوريبيد واوجين اونيل وجيرودو »، فقد كان المبدع الكامل لفيلم « فجر النهار » - ديستنتو آمانيسير - الذي نجح نجاحاً باهراً بفضل قصته وتوليفه وبفضل تصوير فيغويروا. لكن براكو حقق بصورة خاصة فيما بعد افلاماً تجارية متقنة.

---

١ - « *Mexicanité* » في النص ويقصد بها الاحساس بالقومية المكسيكية او المكسكة كما نسبت. المترجم

واستمر غالينيدو في بذل جهــده فترة اطول . ففي « بطل غير متوج » ، صور بحقيقة الحيــــاة الحرفية للاكم . وفي « محكمة العدل » ، استخدم بعبقرية اللقطات المتحركة في تصوير مشاهد طويلة . وفي عام ١٩٥٥ ، وصف بشغف وتأثر العمال الموسميين المهاجرين الى الولايات المتحـــدة في « ايسبالاداس موجاداس » .

وروبير غافالدون الذي بدأ المهنة عام ١٩٤٤ ، حقق فيلماً فلاحياً جيــداً هو « بارّاكا » ثم اقتصر بعد ذلك على افلام الميلودرام. لكن فيلمه « ماكاريو » كان فتنة حقيقية .

وحملت هجــرة الاسبانيين الجمهوريين الى السينما المكسيكية لويس بونويل الذي وصل عام ١٩٤٦ من الولايات المتحدة فاستطاع ان يحقق فيلم « المنسيون» بحسب ذوقه ، فكان صرخة اشمئزاز واشفــــاق مليئة بالحنان تحت خشونته الظاهرية وشاهداً مهيجــــاً عن الطفولة المهجورة ، قريباً من بعض روايات الغواتيمالي آستورياس أو البرازيلي آمادو ، لأنه كان مستلهماً من الواقع الاسباني الامريكي الفظيع نفسه .

وكان « الصعود الى السماء »، فيلماً غرامياً كما كان بنفس الوقت اهجوة لاذعة بينما جاء « حياة ارشيبالد دولاكروز الاجرامية » أو « ايل » حكايات اجرامية تسيطر عليها الدعابة الأكثر لذعاً وتشاؤماً . وكان اكثرهما ادهاشاً ، ايل ،يحوي تحت ظاهرة الفيلم المكسيكي الدارج ، نقداً عنيفــــاً لبطله الاناني الغني المستبد والمداهن « المخلص » . الا ان شخصية بونويل القوية ، اقــامته على هامش السينما المكسيكية بعض الشيء حتى ان احدى روائعه ، فيلم مازاران ، كان اكثر ارتباطاً ببلده الام اسبانيا منه ببلده المتبنـّي ، وهو ما وقع كذلــك فيما بعد في فيلمه المدهش « الملاك المبيد » . ولا ريب ان « فيريديانا » ، رغـــم قسوته الهجائية ، امكن تحقيقه في مدريد .

وهنـــاك اسباني آخر ، كارلوس فيلو ، كان مولـّفاً لفيلم « الجذور » الذي

حققه بينيتو آلازراكي الشاب ، والذي كان مقتطفات من الحوادث ابطالهاهنود. و « البقرة » الذي ظهرت فيه هندية فقيرة ترضى بالقيـام بدور المرضع معرضة طفلها نفسه للموت ، كان مقطوعة تمزق النيـــاط . الا ان بينيتو آلازراكي ، اقتصر فيا بعد على الافلام التجارية ، فحقق « فيلو » في فيلم « توروس » بعظمة صارمة ، مأساة وثائقية يتجاوز محتواها الحلبات ومصارعي الثيران .

ان السينما المكسيكية في تقهقر منذ ١٩٥٢ . ذلـك ان الامريكي الشمالي جينكينس (الذي كان يهيمن على معظم قـاعات العرض) ، ووصاية المتمولين وانقياد السينمائيين ، حولوا مشروعات السينما المكسيكية المتأججة منذ عـــام ١٩٣٥ وحتى عام ١٩٥٠ الى صناعة مفرطـة الضبط ، الى هوليود اخرى تصنع مجموعات من الانتاج مقيضة لجماهير امريكا اللاتينية . وباتت الافلام المكسيكية في غالبيتها مغنيات واساطير دينية مهذبة وميلودرامـات على اسلوب القرن الفائت مع صلبان الماما والفتيات الضائعات اللاتي يقبلهن الحب من عثارهن ، او اصبحت تستمد من التقليدي ، من الفولكلور الذي يرضي السياح ، مـع الجيتار والقبعات العريضة « سومبريرو » والفلاحـــات الجميلات المتبرجات بعناية والغراميات البلهاء في المزارع والاكواخ المكسيكية .

وجاء الهزلي كانتينفلاس « ماريو مورينو » الذي تأسس في المسارح الشعبية المتنقلة « كارپاس » فكان على طريقته الخاصة دلالة على عظمة الشعوب الاسبانية الامريكية المتزايدة النماء . لقد لقي هذا الوجه الشبيه برعاة الهنود الاقدمين ، هذه الشخصية الماكرة « البيكاريه » ، هذا الخليـع ذو العامية الفتانة ، في امريكا اللاتينية ، بعد نجاحه الأول في فيلمه « هذه هي العقدة » شعبية تماثـــل شعبية شارلو .

الا انه ، حتى من خلال « الفبركات » التجارية ، مـا تزال تظهر غالبا روح شعب اصيل وأبي ، اتحدت فيه التقـــاليد الاسبانية العظيمة بالحضارة الهندية الرائعة .

كوبا

انتجت هذه الجزيرة الكبيرة التي يعمرها ١٧ مليون نسمة شريطها الاخباري الاول « اطفاء حريق » عام ١٨٩٧ وحققت اخراجاتها الاولى ابتداء من عام ١٩٠٨ . الا ان البداية الحقيقية لصناعة السينما فيها كانت في السادس من آب عام ١٩١٣ ، ابان عرض الفيلم الطويل مانويل غارسيا الذي اخرجه انريك دياز كيزادا والذي كان يروي مآثر بطل قومي خلال حرب الاستقلال . ولقد أُنتج الفيلم من قبل بابلو سانتوس وجيزوس ارتيغاس ، وكانا صاحبي سيرك . وتابع الرجال الثلاثة معاً حتى عام ١٩٢٠انتاجاً متجهاً الى الموضوعات الاجتماعية والثورية (دم وسكر ، في الادغال أو المرأة الكوبية ، الرقيب سانغويلي ، الخ .)

وحقق رامون بيون قبل اقامته في المكسيك فيلم « عذراء الاحسان » الذي امتاز باخراجه وممثليه ونماذجه الوطنية المركزة تركيزاً جيداً رغم نصه الساذج البسيط . فكان آخر فيلم كوبي صامت قيّم .

واقتصر الانتاج بين اعوام ١٩٣٠ - ١٩٤٠ على بعض الافلام الغنائية القصيرة . وبين اعوام ١٩٤٠ و ١٩٥٥ ، اظهر المنتج المحقق مانويل آلونصو شيئاً من البراعة مقرونا بمفهوم الطبيعة في فيلمه الميلودرامي « اهل السندبان » .

وبمناسبة العيد المئوي لمحرر البلاد جوزيه مارتي ، نظم الدكتاتور باتيستا اكتتاباً اجبارياً استخدم ما نجا من حصيلته من الاسراف والتبذير في انشاء نصب كريه وفي انتاج فيلم تذكاري . وفيلم « الوردة البيضاء » الذي اداره المكسيكي فيرنانديز ، لم يحفل بالحقيقة التاريخية بل كان مشبعاً بجلال ثقيل ذي طابع رسمي .

ثم جاءت الميلودرامات والحنو المصطنع وافلام الرومبا و « الفولكلور » برسم السياح الامريكيين والهزليات الفظة التي تسخر من الاسبانيين«غالـيغوس» والسود « نيغريتوس » ، فشكلت معظم الافلام القليلة الناطقة التي انتجت بين عام ١٩٣٨ وثورة فيديل كاسترو .

وفي عام ١٩٥٩ ، انشئت مؤسسة للسينما عُهد اليها بالممثل الوحيد وبعدد من صالات العرض وشبكة للتوزيع . وبدأ انتاجها بوثائقيات متأثرة بالواقعية الحديثة وبمدرسة نيويورك ، نشير منها الى « الارض لنا » لغوتيريز آلييا و « المسكن » لغراسيا اسبينوزا ، مؤلف رواية « إل ميغانو » الرائعة التي منعها من قبل باتيستا ، والذي اخرج فيلم « كوبا بيلا » ، اول فيلم طويل لكوبا الجديدة مع « حكايات الثورة » لتوماس ج. آلييا .

امريكا الوسطى

يبلغ مجموع سكان الجمهوريات القارية الصغيرة (كوستاريكا ، غواتيمالا ، هوندوراس ، نيكاراغوا ، سالفادور) عشرة ملايين وليس فيها اكثر من ٣٥٠ داراً للسينما بين ٣٥ مم و ١٦ مم ، مائة منها على الأكثر تقدم برامجها يومياً .

ويبدو ان اول اخراج في باناما جرى عام ١٩٤٩ في فيلم « كواندو مورو لا ايللوزيون » الذي اداره كارلو رويز وجوليو اسبينوزا .

وفي غواتيمالا انتجت الافلام « إل سومبريرون » ١٩٥٠ و « لا كاريبينا » - فتاة جزر الكاريبي - عام ١٩٥٢ والفجر عام ١٩٥٣ ، وفيها اتخذ محققها ج. م. دومورا ، اضطهاد الهنود من قبل المعمرين ذوي الأصل الاوروبي موضوعاً تدور حوله وقائعها . لكن الانتاج من اي نوع كان توقف بعد انقلاب ١٩٥٤ العسكري .

ويبدو ان السلفادور حققت فيلماً طويلاً ملوناً حوالي العام ١٩٥٠ .

اما في الهوندوراس ، فان عدداً من دور السينما تملكه شركة الفواكه المتحدة « يونايتد فروت » وهي شركة امريكية شمالية تمارس تأثيراً عظيماً في كل امريكا الوسطى .

وفي نيكاراغوا ، في بعض المدن ، تدفع دور السينما اضافة الى الضرائب العادية ، « رسم البركان » المخصص لاغاثة ضحايا الثوران . وفن السينما لا يزال يغامر بخطواته الاولى في بلاد سكانها - الذين كانوا جميعهم من قبل من الهنود

او النصف ـ اميون بنسبة ٦٥ ـ ٨٠٪ ، لا يترددون مرتين على دور السينما في العام وسطياً .

وفي جزر الكاريبي ، يبلغ التردد الى السينما هذا الحد نفسه في جمهورية الدومينيكان أو هايتي (٦٠٠٠ مقعد لثلاثة ملايين ومائتي الف من السكان ٩٥٪ منهم اميون) . وهو مرتفع اكثر من ذلك قليلاً في بعض المستعمرات الانجليزية والهولندية او الفرنسية . ولقد حققت في هذه الجزر مختلف الافلام الوثائقية . او المخرجة اخراجاً من قبل الاجانب . لكن فن الفيلم الوطني ما يزال ينتظر ميلاده .

بورتوريكو

التردد مرتفع نسبياً (٩ تذاكر سنوياً) في هذه المستعمرة الامريكية الشمالية . فقد انتعشت فيها بعد عام ١٩٥٠ مدرسة وثائقية هامة أسسها النيويوركي ويلارد فان ديك ، نذكر من بين النجاحات البورتوريكية « الحصان ذو الحوافر البيضاء » لفان ديك و « الجسر » و « صوت في الجبل » لآميلكار تيرادو و « إل بوغو » لأوسكار توريس و « موديستا » لـ : ب . دوننجر و « أنا » جوان بونسيه دي ليون » للويس ميزونيت . كما انتشر من جهة اخرى انتاج تجاري منذور بصورة خاصة للبورتوريكيين المهاجرين الى نيويورك .

فنزويلا

عرفت صناعة الفيلم في البلاد انتشاراً مرموقا طيلة سنوات ما قبل الحرب العشر . فقد بلغ عدد صالات عرض ٣٥ مم ثلاثة اضعافه تقريباً (٥٧٥ صالة عام ١٩٥٤) وبلغ التردد ، ٧ تذاكر لكل مواطن (٥,٥ ملايين) مستوى اوروبيا . وهناك شبكتان هامتان (انتشرتا عام ١٩٥١) تشرفان على المائة اكبر صالة في البلاد .

واتخذ الانتاج الفنزويلي انطلاقه الحقيقي ، في بدء السينما الناطقة مع تأسيس آفيلا فيلم . لقد انتجت هذه الدار فيلما او اثنين في العام بين اعوام

١٩٣٠ و ١٩٤٤ . وفي نهاية الحرب ، غطتها مؤسسة بوليفار فيلم .

وعندما استأنفت البوليفار فيلم الانتاج بعد ان اجتـازت ازمة بعد الحرب مباشرة، استدعت هوغو كريستنسن من بيونس ايرس فحقق « القارب ايزابيل يصل هذا المساء » الذي كان نجاحاً مشرفاً . لقد اخرج هـذا الاقتباس لرواية غيلليرمو مينيسيس في اطار من التزيينات الطبيعية في قرية للصيادين برز فيهـا الطابع المحلي

اما اول فيلم فنزويلي ذو طابع دولي« آرايا » فقد كان حصيلة انتاج مستقل لمارغو بيناسيراف التي اظهرت فيه الكدح المتواصل للرجال في الملاّحات الرهيبة الساطعة ، في اخراج وثائقي بلغ الكمال في التصوير والتوليف .

ومنذ العام ١٩٥٨ ، ضمنت الدولة العون للسينما التي لا يبدو انهـا افادت كثيراً من افول نجم هوليود التجاري ، الواضح بكثير من الجلاء في فنزويلا وضوحه في كل امريكا اللاتينية .

بيرو

لم تكن بلاد الإنكا لتضم عـام ١٩٥٤ اكثر من ٢٤٣ سينما لتسعة ملايين من السكان . وكانت العاصمة ليما تحوي ممثلين أو ثلاثة اكثرها جدة وحداثة « سينيه سيوتاد » الذي دشن عام ١٩٤٨ .

لقد عرفت بيرو كما عرفت الشيلي ، توسعاً سينمائيا ملموسا اثناء الحرب بلغ بها حد انتاج ستة افلام في سنة واحدة . لكن الانتاج توقف تقريبا عام ١٩٤٥ ليعود الى الاستئناف فيما بعد ، وعلى الاخص فيلم « لا لوناجيرا » ـ المرأة ذات الطفح ـ الذي حققه بيرناردو روكا ري في ممثل مرتجل .

ايكواتور

لقي الفيلم الطويل الناطق الاول المحقق في البلاد عـام ١٩٥٠ « تعارفوا في غواياكيل » نجاحا تجاريا لا مثيل له. والظاهر أن الايكواتور قد انتج منذ ذلك التاريخ فيلما او اثنين كل عـام . لقد اتسع

الاستثمار منذ عام ١٩٥٠ اتساعا سريعا في بلد لا يصل فيه التردد مع ذلك الى ثلاث تذاكر للفرد الواحد في العام (٣,٥ ملايين نسمة) .

بوليفيا

كان هناك عام ١٩٥٤ ، ٦٠ سينما و ٣٠,٠٠٠ مقعد اجمالي لثلاثة ملايين من السكان (٨٠٪ اميون) نصفهم يتكلم الهندية ولا يفقه الاسبانية . وليس من المؤكد ان يصل التردد فيها الى بطاقة واحدة في العام الواحد لكل نسمة .

كولومبيا

اخرجت البلاد افلامها الطويلة الاولى حوالي العام ١٩٢٠ . بل ان انتاجها في وقت ما ، تجاوز في اهميته على حسب رأي البعض ، انتاج المكسيك والارجنتين . وبين الاعوام ١٩٤٠ و ١٩٥٠ ، اخرج حوالي عشرة افلام ناطقة ليس لدينا اية معلومات عنها .

وأصدرت حكومة الرئيس ألفونسو لوبيز في حينه تشريعاً لحماية السينما ، لكنها اضطرت الى ابطاله فوراً بناء على طلب سفير الولايات المتحدة . ثم ان التردد حتى عام ١٩٥٧ لم يبلغ اربع تذاكر لكل نسمة في العام .

اوروغواي

التردد فيها وعدد الشاشات مرتفعان . فهي بلد يضم فن الفيلم فيه عدداً كبيراً من الاصدقاء نظموا في بونتا دوليستي مهرجاناً سنوياً وفي مونتيفيديو مهرجانات للفيلم الوثائقي والاختباري . وتحقق مجهود هام في ميدان الافلام القصيرة في « ارتيغاس حامي حرية الشعوب » لإنريكو غراس وفي الفيلم الطليعي بوبياس آل فنتو ، تبعاً لنص رافاييل ألبيرتي وماريا تيريزا ليون .

وعلى الرغم من وجود ممثل في مونتيفيديو ، فان قلة السكان ($2\frac{1}{2}$ مليون) لا تسمح باخراج افلام بانتظام ، فلم يتجاوز الانتاج قط فيلمين في السنة وكان رديئاً دائماً باستثناء بعض الافلام الوثائقية والاختبارية .

باراغواي

ليس هناك اكثر من ٣٠ داراً ، عشرة منها في الهواء الطلق ، في هذا البلد الصغير الذي لا يتجاوزعدد سكانه المليون ونصف المليون. مع ذلك ، فقد حقق عام ١٩٥٧ الفيلم الطويل الباراغواي الاول «زوبعة بين الافنان » ، وهو قصة اضراب احـد الاستثمارات الغابية . لكن الفيلم كان رديئاً رغم بعض مشاهده الناجحة وكان النص يمسخ قصة « نهر الدم » . وكانت حصةالباراغواي في هذا الفيلم مجموعة المشاهد والتزيينات الطبيعية ذلك انه كان في واقعه انتاجا ارجنتينيا اداره ومثله الممثل ارماندو بو .

البرازيل

عرفت السينما هناك نهضة فنية هـــامة بين الاعوام ١٩٢٥ و ١٩٣٥ . وكانت قد بدأت بعد عـام ١٩٠٠ بشكل مبعثر جداً . لقد تشكلت مراكز انتاج كثيرة في اوسع بلد في القـارة الامريكية ، ليس في ريو دو جانيرو وساو باولو وحسب بـل وفي ريسيف وبيلو هوريزونتي وبورتو أليغري وباهيـا ومختلف مدن ولايات ميناس جيرايس أو ريو غراندي دل سول .

تأسس اول ناد للسينما في ساو باولو عام ١٩٢٥ ، بينما كان بيدرو ليما في ريو يطرح في مجلة سينيه آرتي شعار « يجب مشاهدة كل الافلام البرازيلية » . وتكشف نبوغ كبير مع هومبرتو مورو ، معلم نفسه ، الشغوف بالسينما الامريكية ، الذي بدأ بفيلم « ويسترن » — على غرار افـــلام الغرب الامريكية — عام ١٩٢٦ « فالاداوو او كراتيرا » حققه مـــع اقربائه بحجم ٩,٥ مم . وهيأ له بعض الاصدقاء الاقامة في غاتا غواز قرب بيلو هورميزونتي حيث حقق مـع المصور إ . برازيل « النار تحت الرماد » ١٩٢٨ و : دم منجمي » ١٩٢٩ . ولقد اظهر مورو خلال مآس اجتماعية رديئة أصالة نادرة وقدرة كبيرة في احساسه بالمشاهد والدواخل واسلوبه في التوليف وفي دقة تعيين الممثلين . ثم حقق رائعته ، فيلم « غانغ بروت » ، « غلاف المعدن الخام » التشبيهات السينماتوغرافية الجريئـــة عام ١٩٣٣ .

وفي ساو باولو ، كان كيميني ولوستيغ متأثرين بروتمان في فيلمهما « سمفونية مدينة » ١٩٢٩ . بينمـــا اظهر ماريو بيكسوتو وهو في الثامنة عشرة من عمره مزاجاً مرموقاً في فيلم « الحد » ١٩٣٠ . وكان ذلـك الفيلم الذي اعجب به ايزنشتاين وبودوفكين قـد جرى تصويره من قبل ادغار برازيل ومثلته على الاخص كارمن سانتوس .

ثم جاء الناطق فدفع الانتاج . لكنه لم يتجاوز قط عشر افلام في السنة .

لكن الانتاج بعد عام ١٩٣٥ تحول على الاخص الى مجرد افلام مخصصة لإشهار اغنيات لكرنفال ريو – عيد المساخر – وفق النماذج التي كان يقدمها الامريكي الشمالي والاس داوني على غرار آلو آلو برازيل وآلو آلو كارنافال ١٩٣٥ – ١٩٣٦ . وكانت نجمة هذه الأفلام الموسيقية كارمن ميراندا التي ما لبثت ان تعاقدت معها هوليود التي جعلت منافستها الانتاج البرازيلي يهبط الى ما يقرب من الصفر .

هبط الانتاج الى فيلم واحد عام ١٩٤١ . وكان لويس سيفيريانو ريبيرو يحتكر دور السينما والتوزيع البرازيلية مـع سير ّادور في منطقة ساو باولو ، فأسس الأتلانتيدا التي اعتمدت على مواسير فينيلون وجوزي كارلوس بورل ليضعـــا لها سلسلة من افلام الكرنفال .

وحقق امبرتو مورو فيلم « آرجيلا » لكارمن سانتوس ثم استقر في مدينته الأم فولتا غراندي في ولاية ميناس جيرايس حيث كتب وادار ومثـــل مع اسرته فيلم « كانتو دو سوداد » ١٩٥٢ ، وهو مشاهد من الحيـاة اليومية فيها متواليات وحوادث ممتازة .

ولقد اهتم مورو فترة طويلة بالمؤسسة الوطنيــة للسينما التثقيفية ليؤسس فيها وثائقيين . ومن جهة اخرى قدم المصور رووي سانتوس فيلماً وثائقياً عن ريوتنا بدت فيـــه الاحياء الحديثة الجديدة واحجار الفقراء « فافيلاس » . كما أظهر جينيل فاسكو نسيللوس في فيلمـه الطويل « سيرتاوو » وبيدرو ليما في

فيلمه الوثائقي « نورديستي » الاراضي الفقيرة القاحلة المحترقة في الشمال الشرق البرازيلي . ثم اثبت ليما وجوده في فيلم « بينيل » المكرس للوحات الجدارية التي ابدعها الرسام بورتيناري، وفي « سانتواريو » الذي يمجد المنحوتات الغريبة ل : آليجادينهو العظيم .

وكانت الجهود مـا تزال مبعثرة عندما وصل آلبيرتو كافالكانتي الى ساو باولو ، المدينة التي كانت في اوج امتدادها والتي كانت تتوقع احتلال مكانة ريو دي جانيرو كعاصمة للسينما والتي كان المتمولون فيها قد اسسوا فيهـا مؤخراً شركة قوية جبارة : الفيرا كروز .

نفذ كافالكانتي منهج: السينما البرازيلية للبرازيليين في الافلام التي ادارها وانتجها وألهمها أو أثر فيهـا في بلده . وكان اشهر هذه الافلام « أوْ كانغا سيرو» يدين بنجاحه لاخراج ليما باريتو العظيم وكذلك للتصوير الممتاز الذي قام به الانجليزي شيك فاول ، خريج المدرسة الوثائقية ، ولأزياء الرسام كاريب وموسيقى غابرييل ميليوري الأكثر اصالة في برازيليتها ، اكثر مما يدين لنص ألهمته مآثر « اشقياء شرفاء » متأثر بعقلية الغرب الامريكي « ويسترن » . لقد فرض فيلم « أو كانغاسيرو » السينما البرازيلية في كل مكان . لكنه مع ذلك ،لم يكن الفيلم القيم الوحيد المحقق حوالي العام ١٩٥٠ .

وكان اول انتاج لكافا لكانتي لحساب الفيرا كروز « كايبساراي وهو قصة قروية امينة ادارها ادولفوسيللي. ثم حدث خلاف فرق كافالكانتي عن المؤسسة ، فأدار لحساب شركة اخرى « سيمون الأعور » وهو مسلاة برازيلية امينة مثلها الممثل الممتاز ميسكينهيتو . والهمته البرازيل فيلم « انشودة البحر » وهو احد افضل افلامه ، الذي يروي بأسىً خالص يذكّر بروايات جورج آمادو ، الحياة في البراكات الحقيرة المحيطة بمدينة ريسيف .

وجاء عقد توزيع ابرمته الفيرا كروز مـع شركة امريكية شمالية فلم يساعدها بل على العكس خنقها . لم يستطع أي من افلامهـا ، باستثناء

« أو كانغاسيرو » ان يصـــل الى الجمهور الكبير الاجنبي ، فاضطرت مؤسسة ساو باولو الطموح الى وقف نشاطها واستمرت هوليود في السيطرة على ٨٠٪ من سوق اصبحت بالنسبة اليهـــا الثانية في العالم . ثم قام جيل جديد فأخذ يلعب دوراً متعاظما في الانتـــاج (حوالي ثلاثين فيلما في السنة) . ولقد برزت بين النجاحات الملحوظة لفترة ١٩٥٥ — ١٩٦٠ افـلام « فانتو نورتي » وهو نصف وثائقي للمحقق والمصور سالوماو سكليارو « ريو درجـة ٤٠ » وفيه عرض نيلسون بيريرا دوس سانتوس يومـــاً من ايام المدينة ابتداء من الشاطىء الانيق في كوبا كابانا وحتى مباريات كرة القدم مروراً بالزنوج المتكدسين في اجحـار فافيلاس . لكنه كان اقـل نجاحاً في « ريو منطقة شمالية » وهو صورة نصف وثائقية للحياة في الضواحي الفقيرة .

وجاء والتر هوغو خوري يثبت شخصيته الحقيقية في فيلم « هوة الشيطان » الذي اتحدت فيه عقدة فيها شيء من التفخيم بمشاهد طبيعية رائعة ، بعد ان بدا شديد التأثر ببيرغمن في « مقابلة غريبة » .

وحوالي العام ١٩٦٠ ، تداعى اطباق هوليود على البرازيل . لكن مواهب كثيرة ظلت عاجزة عن البروز مـا دامت الجهود باقية على تبعثرها والرساميل نادرة والحكومة غير مكترثة . مع ذلك ، فان السينما البرازيلية ، بحسب نبوءة للمأسوف عليه غريغ تولاند ، قادرة على ان تسبق المكسيك فجأة ، ونضيف : بل وكثيراً من البلدان الاوروبية .

الارجنتين

كان اول مخرج ارجنتيني عـام ١٩٠٨ هو المهاجر الايطالي ماريو غاللو الذي اصبح بعـد نجاح فيلم « تنفيذ الاعدام في دوريغو » منتجاً ومحققا لعـــدد من الافلام المأخوذة من التاريخ الارجنتيني وكذلك فيلم « الموت المدني » الذي مثله الممثل الصقلي الكبير جيوفاني غراسو. وعرفت السينما الازدهار في بيونس ايرس بين اعوام ١٩١٥ و ١٩٢٠ وظل انتاجها بين اعوام ١٩٢٠ و ١٩٢٧ محافظا على مايقرب من عشرة افلام سنويا. ولقد هيمن

عليها حينذاك معلم نفسه، المحقق نيلو كوسيمي كما هيمنت بصورة خاصة شخصية جوزيه آ. فيريرا . وكان هذا الرسام المزين البوهيمي النزعة الى حد ما ، قـد ابرز بسرعة روحاً سينمائية خالية من التذكرات المسرحية او الادبية . فوصف بنضارة طوعية العاصمة واحياءها الشعبية في « بيونس آيرس مدينة الحلم » عام ١٩٢٢ و «اورغانيتو دي لاتاردي » عـــام ١٩٢٥ و « الخياطة الصغيرة » عام ١٩٢٦ و « انشودة مدينتي » عام ١٩٣٠ .

وكانت هوليود تشرف على ٩٠٪ من أهم سوق في امريـكا اللاتينية (٨٠٠ دار عرض عام ١٩٢٣ منها ٥٠٠ في العاصمة)، لذلك عرفت السينما الارجنتينية ازمة عميقة بين اعوام ١٩٢٧ و ١٩٣١ . لكن الفيلم الناطق والنجـــاح الذي احرزه فيلم فيرّيرا الفتــان « مونيكويتاس بورتينناس » (١٩٣١) مكننا من بناء ممثلين في بيونس آيرس التي اصبحت اهم مركز للانتاج باللغة الاسبانية (٥٠ فيلماً عام ١٩٣٩) وكانت الافـلام التجارية كثيرة كالمسليات والميلودرامات والاستعراضات الموسيقية الخ. في سينما اقل اصالة مما هي عليه في المكسيك .

وأعرب ماريو سوفيسي الذي كان ممثـلا لحساب فيرّيرا عن الروح الوطنية بشكل افضل من أي كان غيره في فيلم « ريح الشمال » (١٩٣٧) و « بطـل بدون مجد » (١٩٤٠) وفي المأساة الاجتماعية القوية « سجناء الارض »(١٩٣٩) التي اقتبست قصتين لكيروفمـــا . وكان افضل محقق معه ساسلافسكي الرقيق الماهر (الفرار ، الباب الموصد ، الخ .) بينما فرض فرانسيسكو موجيكا نفسه في الفيلم الاخباري الحي « هكذا تسير الحياة » (١٩٣٩) .

ولم تكن حقبة ١٩٤٠ — ١٩٤٥ سعيدة بالنسبة للسينما الارجنتينية ذلك ان ندرة الفيلم الخام اثناء الحرب ، المستورد من الولايات المتحدة، اضاع على بيونس آيرس لصالح المكسيك ، هيمنتها على العالم الاسباني ، فسقط الانتاج من مستوى خمسين فيلماً في العام الى خمسة وعشرين عام ١٩٤٥ .

وكان « السيدة الشبح » المتقن الفاخر ، واحـداً من المجهودات الارجنتينية

الكبرى الأخيرة ، بحسب قصة لوب دوفيغا ، اسهم فيه ساسلافسكي بالتعاون مع اثنين من الاسبانيين الجمهوريين : الشاعر البيرتي والمزين غوري مونوز .

وانصرف لوكاس ديماري الى الموضوعات المأخوذة من التاريخ الارجنتيني فكان افضل فيلم له « حرب غوشا » الذي انتجه افراد مستقلون، نجاحاً هاماً. الا ان موهبة ديماري كانت شديدة التأرجح لذلك لم يصل ابداً الى الاهداف الرفيعة التي كان يصبو اليها .

ثم استعاد الانتاج الارجنتيني مع نهاية الحرب مستواه الاول تدريجياً (٥٠٠ فيلم في السنة) . وبينما كانت المكسيك تتحول الى الميلودرام ، كانت الارجنتين تقدم مآسي « الصالونات » ومسليات سطحية مبهرة احياناً بالغوشو – جماعة من الهنود على غرار هنود الروايات الامريكية – وبألحان التانغو والعناصر المحلية الأخرى . ولم تكن دكتاتورية الجنرال بيرون غريبة على واقع الامور ذاك . لقد اقتصر الناس ، شأن ماريو سوفيسي، على ادارة مشاهد ضخمة تافهة فارغة. ثم انه عهد الى امرأة جميلة دوراً صغيراً في فيلم « استعراض السيرك » فأصبحت بعد ذلك السيدة ايفيتا بيرون .

ولم يشذ عن هذه القاعدة خلال تلك الحقبة غير نهر « الدم » ، ذلك الفيلم الذي اداره هوغو ديل كاريل . كان النص يقتبس -- دون الاشارة الى ذلك – رواية للكاتب الفريدو فاريلا الذي كان حينذاك نزيل سجون بيرون . ولقد سمحت هذه القصة الجميلة – عن تمرد عمال عوملوا معاملة المحكومين بالاشغال الشاقة في احدى المنشآت التي تنتج محصول « الماتيه » – لديل كاريل ، ان يحقق فيلماً قيماً موضوعه مماثل لموضوع فيلم « سجناء الارض » لماريو سوفيسي .

وفي نهاية عهد بيرون ، بدأ ليوبولد توري نيلسون ، ابن المحقق توري ريوس الذي اخرج « العودة الى العش » عام ١٩٣٧، فأثبت شخصيته في اعمال مرموقة عديدة : في « كايبدا » الشاعري وفي « سيكويستراتور » العنيف وبصورة خاصة ، في موضوعين لبيباتريز غويدو« بيت الملاك » و « نهاية العيد » اللذين

كانت الشاعرية وقصص الحب الرائعة تتحد فيهما في عصور قديمة بصورة عن الحياة السياسية في امريكا اللاتينية . لقد كانت العبقريات والتباشير عديدة في بلد تعاظم فيه حب السينما .

شيلي

كان اول فيلم في الشيلي عام ١٩١٠ وثائقياً عن العيد المائة للاستقلال . ثم توسع الانتاج بمحققين قادمين في الغالب من الارجنتين ليعملوا في المماثل المنشأة في فالبارايسو وسانتياغو . ولقد ادار الاخراجات الاولى بعد عام ١٩١٥ ، سالفاتور جيامباستيني : « لعبة الموت » وارتورو ماريو « الروح الشيلية » و « كل شيء للوطن » و « شارع الأكاسيا » . ثم حقق الشاعر الممثل بيدرو سيينا العديد من الافلام الصامتة المستلهمة من التاريخ الوطني . الا ان الانتاج الذي بلغ حوالي عشرة افلام في السنة ، تحول مع ظهور السينما الناطقة .

وفي بداية الحرب ، بذل مجهود كبير لتطوير السينما الشيلية . انشأت «الشيل فيلم » المدعومة من قبل الدولة بالتأييد والمال ، ممثلا كبيراً حديثاً. وبلغ الانتاج الذي اقتصر من قبل على فيلمين او ثلاثة في العام ، عشرة افلام عام ١٩٤٤ ١٩٤٥ و ١٩٤٦ .

ولقد استعين بسينمائيين كانوا يعملون في الارجنتين ، وبصورة خاصة الفرنسي جاك ريمي الذي ادار في شيلي « طاحون بلاد الآند » وفقاً لنص للشاعر جاك سوبرفييل . ثم شرع في انتاج افلام « دولية » مخصصة لغزو الاسواق الاجنبية .

ولكن ، بعد فشل هذا النهج ، اريد اتباع سياسة تحقيق افلام شيلية نموذجية . لكن ازمة حادة طرأت عام ١٩٤٧ : اعلنت الشيل فيلم افلاسها ، فلم يبد على مماثلها الحديثة انها استخدمت في تحقيق اي اخراج طيلة السنوات العشر اللاحقة .

وفي عام ١٩٥٧ ، حقق برونو جيبيل « الخليج المنسي » . وكان نص الفيلم قصة قرية للصيادين اراد احد رجال الاعمال المغامرين ان يحولها الى مركز سياحي . وكان الفيلم اميناً مثله سكان القرية في بيوتهم الخاصة دون ان تبدو عليه الصبغة نصف الوثائقية . ولا ريب ان بعض اعمال من هذا النوع القيم كافية لفرض شهرة السينما الشيلية .

الفصل الرابع والعشرين

الشرق الاقصى
(اليابان ، الصين ، اندونيسيا ، الخ .)
١٩٠٢ — ١٩٦٢

قبل العام ١٩٤٠ ، كانت اوروبا تجهل وجود سينما شرقية جهلا كلياً تقريباً. لكن اظهارات مختلفة حملات الغرب بعد الحرب على الاعتراف تدريجياً بأهمية الانتاجات اليابانية والصينية والهندية المرتكزة الى تقاليد عريقة جداً وحضارة كبرى وتجارب سينماتوغرافية متفاوتة الأمد .

اليابان

ان السينما اليابانية اقدم سينما في الشرق الأقصى . لقد عرفت تلك البلاد منذ العام ١٨٩٦ - ١٨٩٧ فيتاسكوب ايديسن ثم سينماتوغراف لوميير .

وجرت "فيلمة" اخبار مختلفة أو مشاهد مسرحية قبل عام ١٩١٢ الذي ظهر فيه الانطلاق الحقيقي للسينما اليابانية بتأسيس شركة نيكاتسو التي تخصص انتاجها في طوكيو بالموضوعات العصرية « جندي - جيكي » وفي كيوتو العاصمة القديمة والمدينة المتحف ، بالموضوعات القديمة « جيدايي - جيكي » التي كانت تعيد ابراز مقطوعات كابوكي المدرسية - كلاسيكية - . وفي عام ١٩٥٨ ، ظلت كل من المدينتين محافظة على تخصصها نفسه .

وكانت النجاحات الاولى الفيلم الساموراثي « شنبارا » (١٩١٥) وبالنسبة لل : « جندي - جيكي » - الموضوعات الحديثة - اخراجات نوميرا كاييديجوما المتأثرة بهوليود وإيزو تاناكا : « الجثة الحية » ، تبعاً لرواية تولستوي .

وانتجت السوشيكو افلامها الاولى عام ١٩٢٠ .وكانت هذهالسلسلة الضخمة من الكابوكي : المسارح الحديثة ودور الموسيقى والرقص وتمثيليات الدمى ، الخ. قد انشئت من قبل الاخوين التوأمين اوتاني ، بائعي الحلويات المتنقلين . وكان هذا الاحتكارالترفيهي يملك مدرسة ممتازة للممثلين يديرها كاوورو اوزانيه الذي اخرج مع مينورو موراتا « نفس على الطريق » .

وبعد عام ١٩٢٠ ، شكل كنجي ميزوغوشي وتينوسوكي كينوغاسا وتومو اوشيدا مجموعة من المتحمسين الشبان طالبت بحماس تطوير السينما اليابانية الى الشكل الحديث . وكانت تلك المجموعة تريد جعل السينما مستقلة عن المسرح المُفَيلم وتطالب بالغاء الـ : اوياما والـ : بنشي . فأما الاوياما ، فكانوا اولئك الرجال الذين يقومون بتمثيل ادوار النساء بحسب تقاليد الكابوكي . واما البنشي فكانوا الخطباء المفخمين الذين يعلقون على الافلام الصامتة . ولقد حافظ البنشي على شعبيتهم في اليابان (وفي الشرق كله) حتى ظهور السينما الناطقة . لكن النساء ما لبثن ان حصلن على حق الوجود في المماثل .

وكان اليابان يحقق مئات من الافلام سنوياً حينما حلّ الزلزال الرهيب في الاول من ايلول ١٩٢٣ فدمر ٨٠٪ من الصالات اليابانية وكل مماثل طوكيو . لكن النهوض من تلك الكبوة كان سريعاً اذ أُخرج في طوكيو عام ١٩٢٤ حوالي ٨٧٥ فيلماً وتضاعفت الموضوعات العصرية .

واحتل كينوغاسا الذي بدأ ممثلاً في اللباس التنكري لواحدة من الاوياما ، المرتبة الاولى بفن افلامه . ولقد عرف في الغرب في فيلمه « جوجيرو » (طرق متصالبه او ظل على يوشيوارا) الذي يحتمل المقارنة بأحسن النجاحات الامريكية او الاوروبية في الفن الصامت . ويميز الانسان في تلك المأساة القاتمة

اليابانية الصميمة ، اضافة الى تقـــاليد الكوباكي ، بعض التأثرات بالتعبيرية في التوليف كما ان الاضاءات فيه بارعة . وكانت الموضوعـات التاريخية قد هيمنت على الافـــلام التي سبقت كينوغاسا (كالحب ودائرة الشمس وصفحة مجنونة والحمل ، بين اعوام ١٩٢٤ و ١٩٢٧) . ثم اقام المحقق بعد ذلـــك في اوروبا (١٩٢٨ - ١٩٣١) حيث قابل س . م . ايزنشتاين ، قمة اعجابه .

وكان منافسه ميزوغوشي يمارس اثراً كبيراً بسبب نجـــاح انتاجه الغزير (الارض تبتسم ، ملك قطع النحاس ، سماء الغسق الحمراء ، الخ .) وبعد عـام ١٩٢٦ ، رواية عصرية عديدة عن عصر الميجي(١٨٦٨ - ١٩١٢)قبل ان يتجه الى النقد الاجتماعي في « لا معركة بدون مال » ١٩٢٩ .

وكان مينورو موراتا ثالث كبير في السينما اليـــابانية : « نساء سيسيكو ، ومهرج الشوارع ، رماد ، الخ . » .

ولقد تدعم تيار التوجه الى المواضيع الحديثة في الانتاج الياباني الغزير بعـد عام ١٩٢٧ بتأثير السينمائيين التقدميين الذين شكلوا مجموعة برو - كينو (السينما البروليتارية) ونظموا انتاجاً مستقلاً من الافلام القصيرة . وبانتهـاء عهد الفن الصامت كثرت الافلام العقائدية « الايديولوجية » في اليابان ، افـــلام اقتبست احياناً مقطوعات من المسرحيات العمالية وروايات الكتاب « البروليتاريين » . وأسهم خيرة المحققين في تلك الحركة : كينوغاسا في « قبل الفجر » (١٩٣١) وميزوغوشي في « السمفونية المدنية » (١٩٢٩) كما ادار تومو أوشيدا افلامـاً « ايديولوجية » عديدة ذات ميول اشتراكية : (الأحذية ، ريـح العالم ، الدمية الحية ، جان فالجان ، بطل الانتقام) .

وتطابقت السنوات العشر الاولى للناطق (١٩٣١ - ١٩٤١) مع الحقبة التي دخـــل فيها اليابان تدريجياً في الحرب الشاملة من غزو منشوريا وحتى بيرل هاربور .

توجه ت . كينوغاسا الذي اضطر الى هجر الافـــلام « الايديولوجية » الى

الموضوعات القديمة بصورة خاصة . بينما استمر تومو اوشيدا وميزوغوشي في معالجة موضوعات حديثة مختلفة . ادخل كينوغاسا توليفاً خاصاً جداً وجديداً في انتاج جديد لفيلم « ٤٧ رونان » ثم جدد اسلوب الافلام الساموروائية تجديداً كلياً في « معركة اوزاكا الصيفية » .

وادار ميزوغوشي وهو في اوج تفتحه حوالي عشرة افلام كل سنة كان في اغلب الاحيان واضع نصوصها . وكان يسيطر على عمله نقد للوضع الحياتي المفروض على النساء اليابانيات بين بورجوازيات رفيعات او صغيرات او عاملات او مومسات. وجعل ميزوغوشي وقائع اكبر نجاح له، فيلم « اخوات جيون »، تدور في حي جيون الخاص من اوزاكا ، مما جعل الألسنة تلهج عام ١٩٣٦ بالواقعية الجديدة اليابانية . ويمكننا ان نصنف في هذا المنحى المشابه لنهج السينما الفرنسية بين اعوام ١٩٣٤ و ١٩٣٩ غوشو وناروز وشيميزو وكذلك تومو أوشيدا في ادارته لفيلم (الارض) .

كان هينوزوك غوشو قد بدأ عام ١٩٢٦ .فجعل من الحياة الشعبية موضوع افضل افلامه (باسم كل الأحياء ، عبء الحياة ، اشخاص بدون اسماء) بعد النجاح الهائل لفيلمه الناطق الاول (سيدة وزوجها) . ويبدو ان رنيه كلير قد آثر في هيروشي شيميزو في مسلياته الخفيفة (عودة الى الشمال) . اما ميكيو ناسوري فقد اودع لوحاته عن الحياة العائلية كثيراً من الحرارة والدفء (كوني وردة يا زوجتي ، العائلة كلها تعمل) . ولقد ساعد اقتباس المسرحيات والروايات العصرية هذه الواقعية الجديدة على التفتح في ظروف صعبة .

وازداد تدخل آل زيباتسو ، اؤلئك المحتكرون اليابانيون الساموں ، في ميدان السينما. انشئت الـ (توهو)من قبل ايشيزو كوباياشي. وكان المحتكر الأكبر من آل زيباتسو : ميتسوي الذي يهيمن على ٢٠٪ من العاصمة اليابانية ، قد اتخذه رجل ثقة بعد ان اعاد الحياة الى (آريما ايليكتريك ريلوي) بانشاء مركز للمسرات على امتداد خط سيرها . وكانت راقصات تاكاراسوكا اكبر مقصد

ترفيهي عنده . ولقد تضاعفت هذه المجموعات من الفتيات الراقصات مما ساعد إ . كوباياشي على تأسيس سلسلة من قاعات الموسيقى والرقص الفاخرة ثم قاعات للسينما سمحت بانطلاق الـ (توهو) (المرتكز كذلك الى مختبر *P. C. L.*) .

وبعد ان بدأت « التوهو » بالافــلام الراقصة والموسيقية من الطراز التاكاراسوكا ، تخصصت في « افلام السيف » التي تمجد مآثر العسكريين اليابانيين في الصين وفي المحيط الهادىء . (هـ. هوميفي : قناصــة بحرية شنغهاي ، ك. ياماموتو : معركة هاواي) . ولقد أدير معظم هـذه الافـلام من قبل رجال لا شخصية لهــم ولا مستقبل . مع ذلك ، فان بمقدورنا ان نذكر فيلم « دورية الخمسة » الذي اظهر فيـه توموتا كاتازاكا الآلام النفسية والقلق الشديد لجنود يقومون بالاستطلاع في الصين ، من بين هـذا الانتاج الحربي . ولقد انسحب طوعـاً من مجال الانتاج خـيرة السينمائيين مع ميزوغوشي وكينوغاسا وتومو اوشيدا وهينوسوكي غوشو وم. شيبويا ود. ايتوه .

وبعد استسلام اليابان في ١٥ آب ١٩٤٥ ، كان عـدد السينمات التي ما تزال قادرة على العمل لا يصل الى الألف (مقابل ٢٥٠٠ عام ١٩٤١) . فلقد دمرت المماثل جزئياً وسحبت سلطات الاحتلال من الاستثمار معظم الافـلام اليابانية التي استعيض عنها في البرامج بانتاجات هوليود .

ولقد طهرت الدوائر الامريكية في محاولة « دمقرطة » مخلصة المنتجين الأكثر شبهة (ومن بينهم إ. كوباياشي الوزير عـام ١٩٤٠ في وزارة كونوييه) واستولت على مماثله « التوهو » النقابات التي حررت من المعتقلات .

وعلى الرغم من الفوضى التي حملتها الهزيمة والاحتلال والمجازر الذرية ، فان نهضة سينمائية قد انبعثت منذ عام ١٩٤٦ كان مركزها مماثل توهو .

اثبت آكيرا كوروساوا الذي بدأ بين عام ١٩٤٣ - ١٩٤٥ بافلام غــير ناضجة حينذاك ، شخصية من المقام الاول بانتقائه موضوعات معاصرة وكرس لوناً من فيلم على ثلاث مراحل للفوضى الاخلاقيــة والاجتماعية بعد الحرب :

يوم احد رائع وملاك ثمل ثم كلب هائم ! ولقد سادت هذه الافلام الثلاثة رفعة نفس عظيمة وانسانية عميقة اضافة الى اسلوبها الدقيق القوي .

وتاداشي ايمايي الذي بدأ هو الآخر خلال الحرب ، اثبت موهبته الكبيرة في (عدو الشعب) ذلك النقـــد العنيف للعسكرية اليابانية . اما (الحرب والسلام) ليامامونو وكاميي فكان لوحة مشوقة لليابان المعاصر ولآلام شعبه وتعاساته . وكان ساتزوو يامونو قد حقق قبل الحرب (السمفونية الراعوية) تبعاً لأندريه جيد . اما فوميو كاميي ، الوثائقي الملحق بالجيش ، فقد كان سجيناً لميوله السلمية في فيلمه (شانغهاي) .

واستأنف الرواد القدامى كينوغاسا وميزوغوشي العمل فزادا في حـــدة نقدهما الاجتماعي ، الأول في مسلاته الممتازة باسلوب ١٨٨٠ (حدث هذا لاحد الساموراثيين) والثاني بمتابعته حلقته المكرسة للظرف النسائي (انتصـــار المرأة) و (فتيات الليل). ورفع هينوسوكي غوشو معتمداً على تقليد الواقعية الجديدة ، احتجاجه في (مرة اخرى ايضاً) ضد الحرب التي تحول دون سعادة المحبين .

ولقد سهل الغـاء الرقابة التقريبي على توهو توجهها نحـو موضوعات تقدمية جارتها فيها كل من داي اي وشوشيكو .

وكان هجوم البوليس على مماثل توهو الـتي احتلها المضربون خلال صيف ١٩٤٨ واحداً من الاحداث التي ميزت حقبة التوجيه الديمقراطي (الدمقرطة) . ذلك ان إ. كوباياشي الذي عاد فأصبح (سيداً في ممتلكاته) ، طرد (الحمر) الذين كان من بينهم محققون ممتازون وواضعو نصوص وممثلون ، فاضطروا الى انشاء تعاونية فيما بينهم حظيت بدعم مختلف النقابات والمنظمات. وفي عامي ١٩٤٨ - ١٩٤٩ ، بدأ هؤلاء بانتاجات مستقلة وتقدمية مع ظهور (ابنـــاء الخلايا) لشيميزو و (مدينة العنف) لساتزوو يامامونو .

حينئذ امكن التحدث عن الواقعية الحديثة اليابانيـة . اضف الى ذلك ان

« سارق الدراجة » كان قـد اثر مباشرة بأول نجاح لأولئك المستقلين : « نحن احياء » لتاداشي إيمايي ، وهو قصة مؤثرة لعائلة من العاطلين فكرت طيلة يوم كامل بانتحار جماعي .

وبدت الواقعية الحديثة اليابانية بعـــد عام ١٩٥٠ تسبق مثيلتها الايطالية بالقوة والاندفاع . فالمستقلون الذي نجحوا في اخراج ١٠ — ١٢ فيلماً في السنة اثروا بالسينمائيين المرتبطين بعقود مع المؤسسات الخمس الكبرى (توهو ، شين ــ توهو ، شوشيكو ،تودي ودايي) التي كانت تهيمن على الصناعة في كل فروعها. بل ان هذا التأثير بــدا ملحوظاً على النوع «الجيدايي ــ جيكي أو ساموراني » كما شهد بذلك « راشومون » .

في هذا الفيلم الذي كشف الغرب السينما اليابانية ، كان كوروساوا يحافظ ولا ريب على « البيراندبللية[1] » طراز ١٩٢٠ في الرواية المقتبسة ، لكنه كان يستخدمها ليستنكر بصوت حطاب الابطال التقليديين « لأفلام السيف » الغالية على اتباع النزعة العسكرية ، من سادة اقطاعيين الى سيدات رفيعات في المجتمع وقطاع طرق ومحاربين ، الخ . ،مما دعـــا بسمورائييه السبعة فيما بعد الى ان يعملوا ضد قطاع الطرق يقودهم اتحاد الفلاحين .

كذلك فان النقـــد الاجتماعي كان حساساً كذلك في الافلام التاريخية عن الطليعيين القدامى ، مثـــل « تمثـال بوذا الكبير » الذي تجاوز فيه كينوغاسا فيلمه « باب الجحيم » ، تلك السمفونية الجميلة الملونة المأخوذة عن موضوع رديء لرواية « سامورائية » حديثة . وكذلك العمل الذي حققه ميزوغوشي قبـــل وفاته عام ١٩٥٥ مستخدماً المواضيع القديمـــة في استنكار التقاليد الاقطاعية وتبعاتها : استرقاق المرأة اليابانية. كانت الرائعتان الاخيرتان لهذا المعلم المدقق الحساس : « حيـــاة أوهاروا ، المرأة المغناج » وعلى الأخص « حكايات القمر

---

١ – نسبة الى لويجي بيرانديللو الكاتب المأساوي والروائي الايطالي ١٨٦٧ – ١٩٣٦ .
المترجم

الغامض بعد المطر » الخارق الذي ذكر تحالف الواقع بالخيال فيه ببعض رقيات القرون الوسطى واستخدم مثلها كذريعة لشجب الاقطاع والحرب .

وبين اعوام ١٩٥٠ ــ ١٩٥٥ ، كانت نجاحات المستقلين عديدة . مجد فوميو كاميي في « امرأة كانت تسير وحدها على الارض » من خلال موت امرأة معدّنة ، تضامن العمال اليابانيين والصينيين . ولقد حقق الفيلم في مناجم استخراج الفحم في هوكيدو بدعم من النقابات العمالية واسهام النجمة الذائعة الصيت ايزوزو يامادا . واصبح واضع النصوص ، كانيتو شيندو ، الذي كتب نص هذا الفيلم وفقاً لبحوث قدمها المعدنون ، محققاً بعد حين في فيلم « اطفال هيروشيما » . وفاق هـذا الفيلم المتزن المتوتر الذي يزداد عنفاً بقدر ما كان الانفعال فيه مكبوتاً ، فيلم « هيروشيما » الذي اعيد فيه احياء يوم قصف المدينة بمساعدة المدينة كلها ، من قبل مستقل آخر هو هيديو سيكيغاوا ، بطقوس الهلع والهول التي تمزق نياط القلوب .

وتضادت عفة كانيتو شيندو مع الشذوذ البالغ منتهاه في « كانيكوزن » . لقد سيطرت على الاخراج الذي اداره الممثل يامامورا مقتبساً رواية «بروليتارية» للسنوات العشرين تمثل « ليانات » عائمة للسفن المصانع المتخصصة في الصيد وتعليب السراطين ، شهقات الانتحاب والضحكات الهستيرية والزمجرات والتشنجات العصبية .

وفي « برج اللياللك » اعاد تاداشي ايماي احياء القصة المؤسية للتلميذات اللاتي لقين حتفهن اثناء معركة اوكيناوا . وحلل افضل افلامه « ظلمات في وضح النهار » بتنوع ومقدرة ، خطأ قضائياً لم يصلح بعد كان لا يزال يشغف اليابان .

وثبت س . يامامونو اقدامه كأسلوبي لاذع وفعال . لقد اقتبس « فاكيوم زون » بعنف يبهر الانفاس ، وهو الكتاب المشهور الذي شهر باعداد الرجال من قبل اعوان النزعة العسكرية الافظاظ .

وبعد ان روى س . يامامونو بحمية وحنان نضالات الفلاحين في القرن السابع

عشر في فيلمه (عواصف على جبـال هاكوني) ، حقق رائعته في (حي بدون شمس) مقتبساً رواية (بروليتارية) نشرت عام ١٩٣٠ من قبل الطباع توكوناغا. ولقد استخدمت واقعية شاعرية ونفحة رومانطيقية واسلوب اصيل ، في اظهار احداث اضراب طويل وقاس في احدى المطابع .

واحتمل المستقلون بفضل نجاحـاتهم الجهود الجديدة التي بذلها المعلمون القدامى . استأنف هينو سوك غرشو الذي ادرج اسمه في القوائم السوداء بعـد اضرابات توهو ، الاخراج في فيلم (الغيوم البعيدة) وعلى الاخص في (المداخن الأربع) وهي قصة مركزة وموضوعة عن الحياة في ضاحية عمالية . ودلـل ميكيو ناروزي الذي وفد مثله من (الواقعية الجديـدة) على اخلاص مؤثر في (اوكازان) — الام — وتابع محليته البسيطة بسلسلة مكرسة لصغار النـاس . وحصل كينوشيتا على نجاح حـاد في (اربع وعشرون حدقة) ، عن حياة مدرسة في جزيرة صغيرة من الارخبيـل الياباني ، تذوق اليابانيون رصانته التعريضية اكثر من الاجانب .

وسمح نجاح (راشومون) الدولي لكوروساوا بانفتاح موهبته في الموضوعات المعاصرة . اتخذ فيلمه (الأبله) مداراً لحوادثه في ثلج احـدى المناطق اليابانية الشمالية وكان نجاحاً لا ينسى ، اكثر اخلاصاً لدوستويفسكي من اي فيلم استلهم من اعماله خارج روسيا . مع ذلك فإن رائعة كوروساوا كانت فيلم (العيش) حيث تقمص ت . شيمورا ببديهة مذهـلة شخصية مستخدم بلدي يستعمل ايامه الاخيرة في اعطاء صبيان حي فقير ارض ملعب بعد ان تأكد من يأس الأطباء من شفائه . لقد كان الجمال والعاطفة عميقين كذلك في فيلم يدوم عرضه اكثر من ساعتين .

وفي عام ١٩٥٣ ، عندما استطاع اليابان اخيراً توقيع معاهدة صلح مـع الولايات المتحدة تضع حداً « نظرياً » للاحتلال العسكري ، كانت السينما في

اوج انطلاقها : /٤٠٠٠/ قاعة عرض ، ٨٠٠[1] مليون متفرج ، ٣٠٠ فيلــــم في العام ، وعلى الصعيد الفني ، اثبتت السينما اليابانية بفضل نهضة واقعيتها الحديثة المستهوية ، انها واحدة من اوليات سينمات العالم .

وظلت تحافظ على مركزها ذاك بعد العام ١٩٥٠ بنوعية فنها وكمية افلامها . فقد تجاوز عدد الدور الـ « ٧٤٠٠ » والتردد المليار (١٢ تذكرة لكل نسمة) .

وعلى الرغم من ان الجانب الأكبر من هذه الافــلام « مُفبرك » على طريقة الصناعة المتوالية في المماثل المصانع التابعة للشركات الكبرى ، فان الاعمال القيمة لا تزال عديدة بينها .

توفي ميزوغوش عام ١٩٥٦ . ولا يزال كوروساوا يقدم كل عام اعمالاً هامة . ومع ان « الساموراثيون السبع » كان على غاية الاتقان وامتلك وسائل مرموقة هامـــة ، فانه لم يحظ في الغرب مع ذلك بالتجلي الذي حصل عليه فيلم « راشومون » . كذلك لم تُفهم في الغرب القيمة العميقة « اعيش في الخوف » (ايكيمونو نوكيروبو أو لو علمت الاطيار) . لقد كان الرعب الذري الياباني المشروع تماماً يتجلى من خلال بطله ، ذلك العجوز الاناني الكريه .

وكان فيلمه « ماكبيث » أو (عرش الدم) رائعة من الروائع . لقد كان للادي ماكبيث الوجه الابيض الجامد لد : « *No* » الكلاسيكية وقضى البطل نحبه تحت صفير السهام الحاد المرشوق من الغابة المتحركة . ومن الطبيعي ان المذهب الانساني العالمي لدى كوروساوا يتحد مع اعمال كبار الكتاب العالميين .

وشهدت السنوات الخمسين التفتح الناضج لياسوجيرو اوزو ، اكثر المحققين اليابانيين يابانية ، الذي غالباً ما اعتبر في بلاده وفي الولايات المتحدة وانجلترا كمتفوق على ميزوغوشي وكوروساوا . ولد اوزو عام ١٩٠٣ وبدأ المهنة عام ١٩٣٠ بفيلم « حياة مستخدم » الغني باستقصاءاته التقنيــة . ثم اتسم اسلوبه

ـ ١ المقصود بهذا الرقم الاحصائي شدة التردد على دور السينما بالنسبة للسكان سنوياً وليس عدد سكان اليابان بالطبع . المترجم

بالتعفف واقتصاد الوسائل. ولقد خلق اوزو بأفلامه بين اعوام ١٩٤٨ و ١٩٦٠ (دجاجة في مهب الريح ، صيف متأخر ، الغسق في طوكيو ، ربيع بكور ، اعشاب سابحـة ، زهور متعادلة الحياة ، الخ .) عالماً صغيراً ذا احتداد نادر ، تردد فيـــه اصداء طويلة للجمل البسيطة والافعال اليومية . فالحياة العائلية وعلاقات الآباء والابناء للأجيـال المختلفة كانت مواضيعه المفضلة . ان يعالجها بفهم اصيل ورزين للجو وللحالات النفسية مما يجعلنا نتمنى ان تعرف قريباً في اوروبا القارية اعمال هذا الانسان العف المستقيم الذي رفض دائماً انصاف الحلول بالنسبة لادراكه للعالم .

لقد اضطر الانتاج المستقل بعد عام ١٩٥٦ الى تعويق جهدها بسبب نفوذ الاحتكارات المتزايد النماء .

ولم ينل س. ياموتو النجاح الكامل الذي لقيـه في « حي بدون شمس » في « اشتباه الاعصار » -- تايغو سودوكي -- الذي كان لونـــاً من « منقح » على الطريقة اليابانية الحديثة . لكن تاداشي ايمايي استقر في المقام الطليعي الاول في فيلمه « ظلال في وضع النهار » ـ ماشيرو نو انكوكو ـ الذي كان وصفاً للمجتمع المعاصر من خلال خطأ قضائي أمين .

الفيليبين

يقول روبير فلوري الذي زار هــــذه المستعمرة الامريكية حوالي العام ١٩٣٦،ان الاخراج فيها بدأ بين اعوام ١٩١٥ — ١٩٢٠ . لكن الانتاج لم ينلطق انطلاقته الحقيقية الاعام ١٩٣٣ بأفلام ناطقة بلغة تاغولوغ وهي اللغة الشائعة في الجزر والجزيرات السبعة آلاف التي يتكلم سكانها البالغ عددهم ٢١ مليون نسمة بما يقرب من خمسين لهجة .

وكان في مانيلا عدد من المنتجين شيدوا معامل ابتدائية ، تحقق فيها بين ٣٠ و ٤٠ فيلماً في السنة بأسعار منخفضة جـــداً ، مخصصة للمائتي دار سينما في الارخبيل. ومن بين السينمائيين الفيليبينيين يذكر فلوري محقق«تركيبات طرزان والرجـل غير المنظور وكينغ ـ كونغ » مانويل سيلوس . وكان المنتج جوزي

نيبوموسينو قد استنفذ جهداً خارقـاً في فيلمه « القرصان موروس » (حوالي العام ١٩٣٢) وهو فيلم جيد النوعية بحسب قول فلوري .

واستمر الانتاج خلال الاحتلال الياباني . لكن المعامل دمرت خلال المعارك التي خاضها الامريكيون لاستعادة لوزون . ومنذ ان وضعت الحرب اوزارها ، استأنف الانتاج نشاطه بسرعة (١٠ أفـــلام عام ١٩٤٦ و ٢٤ عام ١٩٤٧) بفضل ولع الفيليبينيين الخارق بالسينما . وبحسب تصريحات اليونيسكو في مانيلا « تفتح دور السينما من السابعة صباحاً وحتى منتصف الليل وهي مليئة دائمـــاً دون انقطاع . ويمكن تقدير عدد المترددين اليها بمائة مليون واكثر كل عام » .

وفي عام ١٩٥٠ ، انتجت اربع عشرة شركة اكثر من ثمانين فيلماً مع وجود تخصيص « كوتا » يلزم السبعمائة والخمسين سينما في البلاد بعرض ١٠٪ من الافلام الفيليبينية في برامجها على الاقل . وكان لهوليود نفوذ في بعض هذه الشركات ، كشركة مانويل كوند (بحسب الظـــاهر) ، التي انتجت عام ١٩٥٢ فيلم « جنكيز خان » (تحقيق لو سالفادور) ، وهو الفيلم الفيليبيني الوحيد الذي وصل الى الغرب حيث وزع من قبل « الفنانين المشتركين » . وكانت قصته شرسة صارمة وممثلوه اصلاء ، لكن اخراجه المفخم بالقدر الكافي كان مستلهماً من هوليود .

وهناك جانب من الافلام ذات الاخراج الضخم مستلهمة من روايات الفروسية الاسبانية ، فكان الفيليبينيون بالنسبة القرن الوسطى يمثلون فيهـــا باسلوب افلام القرصنة الامريكية مغامرات المعاصرين للسيد كامبيدور . ولقـد فكر المنتجون الفيليبينيون منذ عام ١٩٣٦ في غزو اسواق امريكا اللاتينية بمثل هذه الافلام (المشبعة بالاسبانية) . لكن هذا المخطط الضخم لم يتحقق بشكل ، غير ان السينما الفيليبينية تعرف رواجاً ملحوظاً في اندونيسيا وماليزيا وبجزر الهاواي وفي الولايات المتحدة الامريكية للمهاجرين . وفي عام ١٩٦٣ بلغ انتاج مانيلا ١٣٢ فيلماً طويلاً و [illegible] وثائقياً فكانت [illegible] (مثل الناحية الكلاسيكية) [illegible] تقوم بها الانتاج [illegible] ([illegible]) [illegible]

اندونيسيا

هذا البلد الكبير (٨٠ مليون نسمة) ذو الحضارة العريقة جداً والجميلة جـداً ، لم يبلغ غير تطور سينمائي هزيل طيلة الوقت الذي كان معروفاً خلاله باسم الهند الشرقية النيرلندية .

وعندما اشرف الصامت على نهايتـه ، لم يكن في هذا الارخبيل اكثر من مائة دار سينما ، يملك الهولنديون افخمها بينما يملك المهاجرون الصينيون اكثرها شعبية الى جانب سيطرتهم على جانب من التجـــارة . وكانت المقاعد الوثيرة الوسطى في دور السينما مخصصة للمعمرين . اما « المحليون » فكان لهم المقاعد الخشبية في الاطراف .

اخرج الفيلم الاول في باندونغ عام ١٩٢٧ من قبل الهولندي ج. كروجر ، الذي اقتبس « الشارة الملكية » ، وهي اسطورة شعبية من جـــزر الصوند ، واستخدم ممثلين آسيويين واوروبيين . وقد حذت شبكة من اصحاب الصالات الصينية حذو المنتج فمولت « ياسمينة جاوا » الذي مثله صينيون . وبلغ الانتاج الصيني والهولندي ستة افلام عام ١٩٢٩ ، لكنه هبط الى فيلم او اثنين سنوياً بعد ان تحقق الفيلم الناطق الاول (تجيه داسيا) — اسم نسائي — من قبل لي — تيك — سوا وبختيار افندي . ثم اتسع اتساعاً ملحوظاً بعد عام ١٩٣٨ .

وكان اكبر نجاح تجاري لعام ١٩٣٦ فيلم « ضوء القمر » ، وهو غنائي مخرج على طريقة هوليود من قبل الفريد بالينغ . وتخصص المنتجون الصينيون بالمغامرات البوليسية وافلام الفتنة المعتمدة على الحيل السينمائية وافـلام الغرب « الويسترن » الآسيوية والرعب ومآثر طرزانات جديدة .

وكان جهد مانوس فوانكن غزيراً . انـــه مساعد قديم لجوريس ايفنز في « المطر » فأدار عام ١٩٣٥ « انشودة الرز » الذي كتب نصهـا بنفسه والذي اظهر فيها الحياة اليومية في قرية جاوية . ولم يأت الفيلم نجاحاً فنياً وحسب بل حظي بنجـاح واسع على الصعيد الشعبي حتى ان ممثليه الذين لم يكونوا محترفين حينذاك (ر. مختار وقاسم افنـدي وسوييكاريخ) اصبحوا من اكثر النجوم

شعبية في جاوا . وكان هذا الفيلم الناطق بالاندونيسية ، القاعدة الاولى لتشييد صرح السينما الوطنية . وفي عام ١٩٤٠ - ١٩٤١ ، كان الانتاج (الذي تجاوز ١٥ فيلماً) ، انتاجاً صينياً لكنه ناطق بالاندونيسية ، مع محققين امثال عنجر أسمره وتجو هوك ، المختصين بأفلام الرعب على غرار « الهيكل العظمي الحي ، الخ .. »

ولم ينتج خلال الاحتلال الياباني ١٩٤٢ - ١٩٤٥ غير اربعة او خمسة افلام، انتجها على الاخص بيرباتا صاري «هوجان» وروستام س. باليننديه «حلمي».

وبترت الحرب بين الجيوش الانكلوهولندية والجمهورية الاندونيسية (المؤسسة في آب ١٩٤٥) كل اخراج بين اعوام ١٩٤٥ - ١٩٤٨ . مع ذلك ، فان بعض الشركات النيرلندية عاودت نشاطها في باتافيا - جاكارتا . وفي عام ١٩٤٨ ، في عاصمة اندونيسيا المؤقتة جوغجاكارتا ، امكن الانتاح ان يستأنف سيره في فيلم « دموع نهـــر تيجيتاروم » . وكان محققاه ، ر. س . باليننديه وعنجر أسمره قـــد استلهماه مباشرة من « دموع يانغ - تسي » ، فيلم الصيني تسي - تسو - سن الذي كان نجاحه عظيماً في جاوا .

واستأنف الانتاج مسيره بعد الحرب عام ١٩٤٩ فبلغ ٦٢ فيلماً عام ١٩٥٢ واتسعت رقعة الاستثمار لكنها ظلت رغم ذلك ضعيفة. ولقد قدرت اليونيسكو التردد الى السينما عام ١٩٥٤ بسبعين مليون سنوياً أي بأقل من بطاقة واحدة لكل نسمة من الاندونيسيين .

واستمر التجار الصينيون يسيطرون على شبكات الدور الرئيسية منطلقين من الجانب الأكبر من انتاج تجاري يحققه باسعار بخسة جـــداً عدد من المستخدمين الذين يمارسون كل اختصاصات السينما بآن واحد .

ولقد بذل جهد هام منذ العام ١٩٥٨ من جـــانب « بيرفيني » ، المؤسسة الانتاجية للدولة و « بيرساري » ، اتحاد الفنانين الاندونيسيين . وتعمل هاتان الشركتان الاندونيسيتان ١٠٠٪ على خلق سينما وطنية امينـــة تستلهم من

[illegible] الواقعية الجمالية [illegible]

[illegible] حقق أو سمار إسماعيل الحسابي « البتر ويني » أفضل فيلم لمنظمات السينما الاندونيسية « هو « خطيئة لا تغتفر » (١٩٥٢). وكانت « البترساري » بإدارة كوتوت سوكردي الذي تأسس في الوثائقيات والذي حقق عام ١٩٥٢ فيلماً من الدرجة الممتازة « المقعد » ، يروي فيه قصة الاطفال المهجورين التائهين في شوارع [illegible] والقيم الاول الذي يصف [illegible] الحرب [illegible] ١٩٤٦ ويظهر بؤس الاطفال [illegible] . وفي [illegible] الانتباه [illegible] الثاني [illegible] لإعادة [illegible] وتثقيفهم ، فكان [illegible]

[illegible] الذي [illegible] على [illegible] [illegible] الافلام [illegible] افلام كثيرة موضوعاتها من معارك التحرير [illegible]

[illegible] الواقعية الجديدة الاندونيسية [illegible] التكبير من [illegible] لأن [illegible] لم تلق لدى الجمهور [illegible] الذي [illegible] للأفلام [illegible] المتأثرة بالانتاجات الهوليودية والفلبينية والهندية والماليزية .

[illegible] عرفت السينما الاندونيسية [illegible] عام ١٩٥٥ الذي بلغ الانتاج فيه ٧٥ فيلماً [illegible] بصورة خاصة النقص في القطع النادر المخصص لشراء الافلام الخام والتجهيزات من الخارج . [illegible] عام ١٩٥٧ [illegible] نشاطها [illegible] ١٩٥٨ [illegible]

[illegible] ذلك الحين [illegible] الانتاج [illegible] الى خمسين فيلماً تقريباً عام [illegible] الى التقدم [illegible] ان السينما الاندونيسية قادرة على ان [illegible]

مع اليابان والصين والهند [illegible] الاربع الكبار في آسيا .

الصين

نظم الاسباني راموس في شنغهاي ، في مشرب للشاي ، عام ١٩٠٣ ، عروضاً للافلام بلغ من ازدهارها ان اصبح ذلك المهاجر يمتلك بعد عشرة اعوام شبكة تضم حوالي عشرة دور للسينما في شنغهاي وهانغكيو وكانتون وتينتسن .

وبعد الحرب ، اقتنعت « الصحافة التجارية » العظيمة السلطة بان تضم الأفلام الى مشاريعها الطباعية الاخرى ، فحصلت على نجـاح تجاري ضخم في « قضية ين — كيي — سينغ » الذي اعاد احياء قضية جنائية كانت شهيرة حينـذاك ، بدقة متناهية . ولقد اسند الدور الرئيسي في هذا الفيلم الذي يدوم عرضه اكثر من ساعتين ونصف الساعة الى مومس مشهورة في شنغهاي .

وفي عام ١٩٢٣ ، استطاع شانغ — شي — شوين ، بفضل دعـــم مواطنيه الاغنياء المهاجرين الى الولايات المتحدة ، ان يؤسس شركة « النجمة » — مينه — سينغ — . وبعد بدايات صعبة ، وضع بنفسه نصاً لفيلم ميلودرامي « الجد الذي انقذه يتيم » الذي فتح نجـاحه في شنغهاي اسواق الجنوب الشرق الآسيوي . ولقد توطدت سوق في تلك الاقاليم بفضل الدعم الذي قدمه التجـار الصينيون الاقوياء الكثيرون فيها ، مما اتاح للمدينة انتاج سبعين فيلماً عام ١٩٢٦ .

وكان الطليعي في الفن الصامت هو هونغ — سن ، الكاتب الدرامي الشهـير في امريكا الذي اقـــام في شنغهاي ليؤسس مدرسة الممثلين السينمائيين وليدير افلاماً عديدة جيدة النوعية « الشاب الغني فوونغ ، آمـل ان يكون لك ابن ، وورود نيسان تتفتح » . اما افضل محققي « النجمة » فكانوا حينذاك بو — وان — تشان « اليشم النقي ، الاعتراف » وتشن — بو — كاوو « الزوجة التعيسة ، دموع في ساحة المعركة » .

واعطى الناطق حافزاً جديداً لانتاج شنغهاي الذي تناقص كثيراً بين اعوام

١٩٢٧ و ١٩٣١ بسبب منافسة هوليود وتقليدها بكثير من الحرفية ، فبلغ عام ١٩٣٥ حوالي المائة فيلم رغم ان معظم المعامل قد دمرت في مطلع عام ١٩٣٢ ، خلال المعركة التي نشبت ضد اليابانيين .

وكان قبل عام من ذلك قد انشىء سراً « اتحاد الكتاب والفنيين اليساريين » الذي كان لورسن احـــد منعشيه . لقد عمم ذلك الروائي الكبير بين الشعب التجربة اليابانية في برو – كينو بترجمته مقالاً لآكيرا – ايوازاكي . وعلى الرغم من الرعب «الابيض» من جانب الكيومنتانغ وهجماته ضد المكتبات والمسارح والمعامل ، فان افضل الافلام الصينية كانت تحمي الافكار التقدمية .

وافضل محقق حينذاك كان تسي – تسو – سن الذي حصل عام ١٩٣٥ في مهرجان موسكو على الجائزة الكبرى في فيلمه « انشودة الصياد». وفي «الخيول الضائعة » ، وصف سن بطريقـة تصويرية وانفعال وفكاهة مغامرات الاطفال المهجورين الذين يهيمون في كل مكان من ارجاء الصين . وكان فيلم وانغ – لاو – هو ، الذي قام بادواره اثنان من الهزليين كانا يقلدان لوريل وهاردي من قبل ، ملحمة مضحكة للغاية ، اختلطت فيه التمحيصات الطليعية بالمتواليات الوثائقية ، كمشهد مؤثر من شنغهاي يجوب خلاله افراد الميليشيا ذوو السوقاء في دوريات امام ناطحات سحاب .

ووجـه واضعو النصوص التقدميون يو ـ لين ويانغ هان ـ سن وشا ـ ين وشن ـ يي الخ . ، بعض المحققين القدامي ، امثال يو ـ وان ـ تشان ، وجهة جديدة « الحياة في العاصمة القديمة ، ثلاث نساء عصريات » . اقتبس تشن يو ـ كاوو في « دودة قز الربيـع » رواية لماو ـ دون وحقق افضل فيلم له في « تيار مستنقع الغضب » تبعا لنص وضعه شا ـ يين عن الفيضانات الكبرى التي سببها تهاون الكيومنتانغ .

والذي يرى « ملائكة الطريق » ليووانغ مو ـ تسي دون ان يعرف انه ادير عام ١٩٣٧ من قبل محقق شاب يجهل كل شيء عن الافلام الفرنسية ، يميل

الى الظن بأنه وقع مباشرة تحت تأثير جان رينوار أو الواقعية الحديثة الايطالية . كان فيلمه ذاك يصف بجذل وانفعال وعطف الحياة الشعبية في ضواحي شنغهاي من خلال المغامرات التراجيكوميدية لموسيقي متنقل واجير حلاق وبائع صحف وبعض الفتيات واحدى المومسات . وكان نقد التجار الذين اثروا ورجـــال الاعمال الصينيون فيه قاسياً واسلوبه اصيل وصيني امين وان كان من المحتمل ان يكون للواقعية اليابانية حينذاك بعض الاثر فيه .

ووصف سن – يو بطريقة غير مباشرة النضال ضد اليابانيين في « الطريق الكبرى » . كتبت الاغاني لهـذا الفيلم من قبل المؤلف الغنائي الشاب نييه – ايره ، الذي كتب عام ١٩٣٤ للفيلم « ابن الصين » (لشو – شن – تسو) اغنية اصبحت عام ١٩٥٠ النشيد الوطني للصين الشعبية بعد ان كانت نشيد المقاومة .

وفي ١٥ آب ١٩٣٧ ، نزل اليابانيون من جديد في شنغهاي وكانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت في الشرق الأقصى .

التجأ تساي تسو – سن وسيتو وي – مان ويو – لن وغيرهم من السينمائيين الى هونغ – كونغ . وكان الانتاج في المستعمرة مع ظهور المناطق واسعاً غزيراً وصل الى ١٥٠ فيلماً عام ١٩٣٧ باللغة الكانتونية بصورة خاصة .

ولقد حفز القادمون الجـــدد هونغ – كونغ فنياً . فعلى الرغم من الرقابة الانجليزية ، بجدت افلام كثيرة المقاومة الصينية، « كالفردوس الممنوع » لتسي – تسو – سن الذي كان نجاحـــاً كبيراً ، و « النمر الصغير » لمو تسي – شانغ و « آثار النضال » للي – تييه ، اللذين لقيا في السينمات الصينية في الجنوب الشرق الآسيوي نجاحاً كبيراً .

وكان اتبــاع المذهب العسكري والصناعيون اليابانيون عشية عدوانهم على الصين قد انشأوا في تشانغ تشون عــاصمة مملكة منشوريا (المملكة الدمية) ، معملاً كبيراً حديثاً بادارة عقيد من سلاح الدرك . فانتجت تلك المؤسسة في ثماني سنوات (١٩٣٧ – ١٩٤٥) مــائة وعشرين اخراجاً سينمائياً من نوعية رديئة

جداً ادار معظمها اليابانيون .

وأسست تشانغ تشون فرعاً في بكين فيما بعد (خمسة او ستة افـــلام في السنة) . ثم جاء احتكار المماثـــل الياباني – تروست – وا – يينغ بعد بيرل هاربور واحتلال مناطق الامتيازات الدولية في شنغهاي ، فانتج في اربعة اعوام ثلاثمائة فيلم ، كانت في غالبيتها افلام تجارية كما كان الحال في غير شنغهاي ايضاً (افـلام رعب ، فتنة ، جنس ، بوليسية) . الا ان البعض أشار الى مؤسسات قديمة لمعمرين اوروبيين للقيام بدعاية بارعة مما ادى ببعضها الى « التعاون » مـع اليابانيين . وهكذا حقق بو وان – تشان « الشرف الخـالد » ، وهي سيرة مملة ومفرطة التصنع لجنرال صيني اتلف عام ١٨٣٩ في كانتون الافيون المستورد من قبل الانجليز .

وكان الكيومنتانغ قد أقام عـــام ١٩٣٦ « الممثل المركزي » لنانكين ، فأصبح عام ١٩٣٨ ، وخلال بضعة اشهر فحسب ، مركز انتاج يتعـــاون فيه التقدميون بشكل سافر ، بعد الميثـــاق الذي عقد بين تشانغ كاي ـ تشيك وماوتسي ـ تونغ . وبعد سقوط نانكين ، جهزت مماثـــل في العاصمة المؤقتة تشونغ كينـغ تشكيلاً مرتجلاً استخدمت كأساس لفيلم « عاصفة على الحدود » الذي صور في منغوليا الخارجية برغم ما جشّم ذلك من عناء رحلة طويـــلة وصعبة . ومثلت فيلم يينغ يونغ ـ وي ، الممثلة الشهيرة ليلي لي استناداً الى نص وضعه يانغ هان ـ سن ، احد افضل كتاب الافـــلام التقدمية ، تدور حوادثه وسط مشاهد سهوبية خارقة فكان تحقيقاً هاماً يمجد وحدةالصينيين والمغوليين.

ولما حنث تشانغ كاي ـ تشيك بميثاق ١٩٣٧ فاطلق جيوشه عام ١٩٤١ ضد الجيوش الشعبية، ظل ماو تسي ـ تونغ مقيماً في ينان ، محافظـــاً بصلابة على موقعه ، فجاء عديـد من السينمائيين القادمين من شنغهاي واستطاعوا الشروع بانتاج وثائقي صغير بفضل مصورة كان جوريس ايفنز قدمها عـام ١٩٣٩ عندما كان يحقق فيلم « اربعمائة مليون » .

ولم تكن البلاد بعد الهزيمة اليابانية لتضم عام ١٩٤٦ من دور سينما اكثر مما كانت تضم عام ١٩٣٠ ، اي ثلاثمائة دار فقط . واستؤنف الانتـاج في شنغهاي وقد حفزه تضخم سريع فبلغ ثلاثمائة فيلم حوالي العام ١٩٤٨ .

ولقد اغمضت الرقابة عيونها بفضل الفساد والرشوى عن الميـــول اليسارية المتطرفة لتلك الافـــلام ، المتزايدة يوماً بعد يوم في مؤسسات شنغهاي المستقلة وكذلك في مهاثل الكيومنتانغ الخاصة . لقد نال فيلم تسي تسو – سن « دموع يانغ – تسي » او يجري النهر نحو الشرق ، نجاحاً في شنغهاي بلغ حداً جعـــل الجمهور يحطم الابواب ليدخل السينمات مبكراً بعد ان انتظر الليل كله مترقباً . وكانت هذه الملحمة المسهبة ذات قسمين تروي حياة اسرة صينية من عام ١٩٣٤ وحتى عام ١٩٤٦ خلال احداث تاريخية مؤسية : الهجوم على شنغهاي ، اندحار الجيوش القومية ، قسوة الاحتلال ، معسكرات الاعتقال ، المجاعـــة ، الفساد الذي عم تشونغ – كينغ ، حياة المستغلين المترفة التي تضاد بعد التحرير البؤس الشعبي المتناهي . فكان الفيلم وثيقة اتهام ضد حكم تشانغ كاي – شيك .

وفي « امل الانسانية » ، شهتر سن – فو بفعل الكيومنتانغ ضد الجامعين ، مستتراً بحجة وصف الاحتلال الياباني . كذلك اظهر المحقق نفسه وفق نص ليان هان سن في « تحت الوف الاسقف » ، حياة صغار الناس وازمة السكن وصعوبات أولئك الفقراء وأملهم . واخيراً في « العصافير والغراب » اعطى تسن تشون ، المحقق المساعد « لدموع يانغ تسي » ، بزة ضابط في الكيومنتانغ لمالك مصاص للدماء يبهظ كاهل المستأجرين عنده ، الأمر الذي ادى الى منع الفيلم .

وكانت بداية مرموقة لوانغ تسو – لن باقتباسه الحر « للأوساط الدنيـــا » لغوركي وبصورة خاصة « الساعة »، تلك القصة المؤسية عن الاطفال المهجورين. لقد كان الاسلوب هنا ايضاً ، قريباً من الواقعية الحديثة دون ان يكون الكاتب قد شهد من قبل اي فيلم ايطالي .

وفي تلك الاثناء ، اتسع الانتـــاج في الجيوش الشعبية التي كان تشان كاي ـ

تشيك بحاربها في الشمال الشرقي من البلاد . كانت تلــك الجيوش قد حملت الى هناك التجهيزات التي كانت في مماثل تشانغ تشون واقامت في منطقة خاربين « ممثلاً سرياً » من مخبر وقاعة تصوير صغيرة ـ بلاتو ـ ، يساعدها في ذلــك أسرى يابانيون تقدميون . وهنــاك شرع وانغ بن في اخراج فيلم طويل « الجسر » قام بأدواره ممثلون تأسسوا في المجموعات الثقافية للجيوش الشعبية .

وأُنهي الفيلم في تشانغ تشون ، عندما رسم سقوط المدينة اندحـــار الكيومنتانغ ،وعندئذ تبع المحققون والمصورون الذين تأسسوا في مماثل المقاومة جيوش ماوتسي – تونغ خلال تقدمها الظافر ، منتجين وثائقيات هامة عن كل معركة ، اهمها الفيلم الوثائقي « اجتياز يانغ تسي » من قبل اسطول هائل من القوارب الصغيرة الشراعية .

وانتج اكثر من خمسين فيلمــاً في مماثل شنغهاي وبكين وتشانغ تشون خلال السنة التي اعقبت اعلان جمهورية الصين في الاول من تشرين الاول ١٩٤٩ .

حقق « بنات الصين » في تشانغ تشون ، وهو الفيلم الذي اظهر فيه لين تسي ـ فونغ وتسي – شانغ فلاحة شابة تلتحق بالمقاومة بعد تدمير قريتها من قبل اليابانيين ، وفيــه يشهد القناصة في الغابات الثلوج تخلف ُفطر الخريف وزحافات القرويين تحمل اليهم الرز . وفي الربيع ، ترتفع « عمومية » بين اشجار السنديان والاعشاب الهوجاء . وبعد انتصارات كثيرة ، تنشب المعركة الاخيرة فتموت الجنديات الشابات في النهر حيث حصرهم اليابانيون .

وتفوقت تشانغ – تشون على نفسها في « الفتاة ذات الشعر الابيض » حيث نقل وانغ بين وشوي هوا باسلوب واقعي مغنــاة مشتقة من اساطير الحرب الاهلية الشعبية ،تحدثا فيها بحقيقة مؤثرة عن آلام فتاةخادم ضحية الاقطاعيين . ومن بكين ، لا بد من ذكر « حياتي كلها » الذي اقتبس فيه شيه — هوي رواية لاو ـ شو ، فأظهر العاصمة الامبراطورية منذ حرب « البوكسرز[1] »

---

١ ـ اسم اطلقه الانجليز عام ١٩٠٠ على المتمردين الصينيين الذي هددوا السفارات الاوروبية بخطر ماحق اضطرت معه الدول الكبرى الى التدخل عسكرياً ! المترجم

وحتى نهاية الاحتلال الياباني ، بكثير من الحمية الفكاهية ، وفيلم « ابطال وبطلات » الذي اقتبس فيه لو - بان وشيه تونغ - شن رواية كونغ - شيه ويوان - شين ، ورويا غراميات ومغامرات زوجين قرويين شابين خـلال الحروب والثوارت ، باسلوب مسهب يذكر بالبؤساء وبدموع يانغ - تسي بـ آن واحد . واخيراً ، حققت في شنغهاي الفيلم العنيف والمتضاد « معسكر اعتقال شانغ ياو » (لشا - منغ وشانغ - كو) و « لنتحد » و « غـــداً » على الاخص ، لشاو - مينغ .
وكان هذا السينمائي الناشيء قد تأسس في المدرسة السوفياتية عن طريق تجربـة الادغال أو تجربة النضالات نصف المشروعة واخيراً عن طريق تقـاليد اقدم حضارة حية .

وبعد انتهاجهـــا الغزير لعام ١٩٥٠ ، عملت سينما الصين الشعبية على تحسين النوعية عن طريق اعداد نصوص لا تقبل النقد . فوقع تطرف في توخي الغاية . كانت المناقشات الكثيرة حول المخطوطـــات تنتهي بان لا تتحول مطلقاً الى افلام ، مما شل الانتاج جزئياً فسقط الى اقل من عشرين فيلماً بين اعوام ١٩٥٢- ١٩٥٤ دون ان يتحسن متوسط النوعية تحسناً ملموساً .

ومن بين افلام تلك الحقبة « وقوفاً يا اخواتي » الذي اداره تشينغ سي - هو في شنغهاي ، مشهراً بعنف بمصير المومسات المرعب على عهد الكيومنتانـــغ و « الباب رقم ٦ » الذي حققه لو - بين في تشانغ - تشون ، والذي كان رائعة على نحو ما ، يروي قصة اضراب عمـــال الميناء الذي نظم في تيين - تسن ضد الكيومنتانغ والاشقياء المحمولون في المقـــاعد النقالة « بوس بوس[1] » الذين كانوا يفرضون قانونهم على ارصفة المؤانيء ، ثم « رسالة الريش » لشيه هوي الذي سما بقيمته سمو « الزواج » لتن كونغ .

ومنذ عام ١٩٥٥ ، تبعت ادارة السينما الصينية سياسة جديـدة . اصبحت

---

١ - *Pousse Pousse* كرسي ذو عجلات يجره الانسان ، كان مستعملا في الصين بصورة خاصة لنقل الافراد بدلا من وسائل الركوب الاخرى . المترجم

من اكمل الانتاج الأكثر [illegible] لاخلاقيا [illegible] افتتحت [illegible] بماثل [illegible] في كلكوتا [illegible]

آن يوفي [illegible] الصيني [illegible] سيتزاي [illegible] شوان [illegible] وخلق في [illegible]

المحرومة [illegible] ب [illegible] عام [illegible] يتجاوز [illegible] الخمسة [illegible] وهو رقم

قياسي عالمي [illegible] مع ان هذا الرقم لم يكن يمثل حينئذ [illegible] من [illegible]

لكل [illegible] اذ كانت [illegible] العروض الثابتة او المتنقلة [illegible] رقم [illegible]

[illegible] تصل الى [illegible] وكان هناك ٣٢ مثلا [illegible] عشر منها للاخراج واثنان

وعشرون [illegible] الافلام الاخبارية [illegible] وكانوا يحققون [illegible] يقرب من ثلاثة

[illegible]

استمروا في اقتباس المغنيات الشعبية الكلاسيكية او الحديثة التي [illegible]

عشرات من الفنون الوطنية المختلفة ، متبعين بذلك الطريق الذي شقه النجاح

المرموق « لغراميات ليانغ تشانغ بو وتشو ينغ تي » تلك الاسطورة المشغفة

الغنائية العريقة التي تعتبر اقدم الاسلاف [illegible] رغم ان محققي هذه

المغناة اللطيفة ، سانغ هو ، ادار [illegible] في [illegible] بان راس السنة [illegible] وهو اقتباس

مشبع بالاخلاص والرقة لرواية لو سن ، تروي قصة خادم فقيرة في مطلع القرن [illegible]

واعطى لين تسه [illegible] فونغ ، احد محققي « فتيات الصين » [illegible] فيلم « الام »

عملا هاما اطاره سنوات الحرب والثورة [illegible]

[illegible] الذي [illegible] تحقيق فيلم [illegible]

[illegible] الثلاثين في [illegible]

[illegible] الوطني

[illegible] الشعبية [illegible]

بعد عام ١٩٥٠ ، انتجت [illegible] بين ٢٠٠ — ٢٥٠

هونغ - كونغ

[illegible] فيلما [illegible] قليلة منها الى [illegible] الصينين الشعبية .

كان الانتاج التجاري مخصصا دائما للجنوب الشرق الآسيوي حيث تتردد على

صالات [illegible] الصينية كذلك الطبقات [illegible] غنى بين السكان المحليين .

وكانت [illegible] الفيلم [illegible] قبل [illegible] الضيالية [illegible]

جعل [illegible] في الافلام الآتية [illegible]

التقدميين الذين [illegible] ١٩٤٦ و ١٩٤٩ [illegible] استبدلوا وحل محلهم منتجون [illegible] من شنغهاي [illegible]

[illegible] وكانت [illegible] البريطانية [illegible] ١٩٤٩ [illegible] مرتفع (١٥ تذكرة سنوياً لكل نسمة) . لكن هونغ كونغ لم تكن مستقرة في انتاج [illegible] الى ٣٠٠ [illegible] فيلم [illegible] ١٩٥٨ [illegible] وثلاثة ارباعها ناطق باللغة الكانتونية . والربع الأخير باللغة الصينية [illegible] كبير من الجيل [illegible] فالسينما الانتاج [illegible] السينما الصينية في آسيا وامريكا بصورة [illegible]

ثم ان هناك ، عدا الانتاج التجاري عدد من المخرجين [illegible] بتقديم افلام [illegible] الجديدة [illegible] منهم : هو إر — هي [illegible] عن [illegible] الذي قدم اقتباساً جيداً جداً لأكثر روايات [illegible] قصة [illegible] (١٩٥٥) [illegible]

[illegible] في كل الانواع [illegible] في المدينة [illegible] ١٩٥٥ [illegible] ١٩٥٢ [illegible] يصوغ [illegible] الغرفة ذات الحاجز الخشبي » و « بين الماء والنار » [illegible] وكان افضل افلامه : « تدشين المسكن » يروي قصة زوجين شابين [illegible] انحدرا تدريجياً حتى البؤس والاكواخ الحقيرة [illegible] ١٩٥٥ [illegible]

[illegible] الانتاج [illegible] خارج [illegible] الصينية [illegible] ٢٤٠ فيلماً عام ١٩٦٠ — رديء جداً لكنه يقدم في جزء صغير [illegible] تثير الانتباه [illegible] ١٩٥٧ [illegible]

[illegible] في [illegible] تنتج افلاماً

للصينيين في الولايات المتحدة منذ السينما الصامتة وان هذه الافلام، القليلة العدد، التي اصبحت ناطقة ، كانت حوالي العام ١٩٥٠ ، تحقق بقياس ١٦ مم وبالألوان.

فرموزا - تايوان كانت جزيرة فرموزا - تايوان ، التي اصبحت مركز حكومة تشانغ كاي - شيك منذ ١٩٥٠ ، تملك عام ١٩٥٤ ، ١٨٥ داراً للسينما . وكان التردد اليها لا يكاد يتجاوز التذكرة الواحدة سنوياً لكل نسمة .

الا ان الاستثمار اتسع منذ ذلك الحين(٥٤٠ داراً عام ١٩٦٠) ومنذ العام ١٩٥٥ ، استؤنف انتـــاج افلام الاخراج (١٤ فيلماً عام ١٩٦٠) . ويسيطر الكيومنتانغ على جزء منه بعد ان نقل الى الجزيرة ممثله المركزي . لكن الانتاج على جانب كبير من الرداءة الفنية ، قريب من مستوى افلام هونغ - كونغ التي تمول وتوزع بعض افلام تايوان .

مونغوليا الخارجية عام ١٩٣٦ ، اعد في هذه الجمهورية الشعبية ذات المليون نسمة ممثل - مخبر . وكانت عام ١٩٥٢ ، تضم خمسين داراً للعرض ومائتي مركز متنقل ، تتبع الرحل وقطعانهم الهائلة .

ان فيلمي « ابن منغوليا » (١٩٣٦) و « اسمي سوخ باتور » (١٩٤٠) ، اخرجها سوفياتيون . فأما الاول الذي اداره ايليا تروبيرغ ، فقد كان عمـــلاً مثيراً قام بأدواره ممثلون مونغوليون ، وله طابع الاساطير القديمـة الملحمي .

لكن « على الحـدود » (١٩٣٧) و « البطل غونغور » (١٩٤٠) ، اديرا على ما نعتقد من قبل منغوليين. الا ان مهاثل أولان باتور بدت بين اعوام ١٩٥٠ و ١٩٥٥ وكأنها اقتصرت على انتاج الافـلام الوثائقية ، على غرار الفيلم الملون الطويل « مونغوليا » (١٩٥١) الذي حققه السوفياتي ترواياا نووسكي بمساعدة عدد من تقنيي البلد .

ثم استؤنفت افلام الاخراج عام ١٩٥٧،بصورة خاصة بـ : « ما يربكنا » - اخراج ر. دورجبالام تبعاً لنص أور تانسان - ،فكان مسلاة هجائية، ظهر فيها

مغولي يحاول عبثاً الحصول على الاوراق اللازمة لاستلام قطعة غيار لحصّادة ، من عقلية مكتبية ـ بوروقراطية ـ متنطسة . وكانت الحركة في الفيلم مليئة بالحيوية والشخصيات حقيقية ومضحكة ، كما كان تصوير غانجودر على نسق « واقعي حديث » جيد . ولقد ظهرت هذه الصفحات نفسها عام ١٩٦٠ في فيلمه « لو كان عندي حصان »، فكان مسلاة اكثر استحواذاً على النفس من الفيلم المهيب « رسول الشعب » لدجيغ – جيد .

فييتنام

حتى العام ١٩٣٥، انتجت بعض الافلام من قبل شركات باريسية في مكان يسمى حينذاك بالهند الصينية الفرنسية « فييتنام ، كامبوديا ولاوس » . لكن الفيلم الوحيد الفييتنامي الذي شرع به « با ـ دي » لتروانغ دين تي ، لم يكمل .

وفي عام ١٩٣٩ ، بلغ التردد المليونين ، اي بواقع حوالي عشرة تذاكر سنوياً لكل نسمة . وكانت معظم دور العرض ملكاً للفرنسيين. اما السينمات الشعبية فكانت للصينيين التجار .

ولا ريب ان هؤلاء هم الذين انتجوا حوالي العام ١٩٤٠ في هونغ ـ كونغ « المقبرة المسكونة » الذي مثله فييتناميون . كان الفيلم رديئاً لكنه حظي بنجاح هائل لدى الجمهور الذي افتتن لسماع لغته في السينما . والمعتقد انه في تلك الحقبة ايضاً تم تحقيق « كيم فان كيو » – حياة الآنسة كيو ـ . ولكن لم يجر أي انتاج خلال الاحتلال الياباني .

وبين اعوام ١٩٤٥ و ١٩٥٤ ، طيلة فترة الحرب التي كانت دائرة في الهند الصينية، جرى في فرنسا تشفيع بعض الافلام باللغة الفييتنامية كما أُخرج مايقرب من عشرة افلام ، نصفها في باريس ونصفها في فييتنام التي لم تكن تملك حينذاك معامل ولا مخابر . وكانت معظم تلك الافلام من القصص التافهة التي يغلب عليها الأثر الغربي « كصفحات من مذكرات خاصة » الذي اداره « كها » في باريس و «الشاطىء القديم» بالألوان او « ني دو نُ نوا » الذي حققت مناظره الخارجية

في كامارغا ، حيث انشأ عمال فييتناميون بعض المرزات بعد عام ١٩٤٠ .

ولكن لا بد من الاشارة الى « كييب هوا » ـ وجود زائل ـ الذي اقتبس حوالي عام ١٩٥٠ اسطورة قديمة عن شاب تزوج بعد غياب طويل ، خطيبته ، ثم تبين انه اتحد مع شبح! لقد حُقق الفيلم بكامله في السهول والجبال الفييتنامية وكانت صبغته على غاية من التطابق الامين تنبعث الشاعرية منه اكثر من النص الاسطوري .

وفي عام ١٩٥١ ، كانت فييتنام بمجموعها تحوي ٨٠ داراً للعرض تضم ٣٥ الف مقعد والتردد مقتصر على تذكرة واحدة لكل نسمة كل خمسة اعوام .

فييتنام الشمالية

بعد عام ١٩٤٨ ، نظمت ادارة السينما في المناطق التي يسيطر عليها هو شي منه ، استخدمت مصورات ١٦ مم كانت مغنم حرب . واقيمت مخابر كيفية في الادغال لسحب ونسخ الأخبار والافلام القصيرة المخصصة لحوالي خمسين سينما متنقلة . ولقد كرس احد هذه الافلام القصيرة لمعركة « ديان بين فو » بادارة نغوين تن — لوي .

وفي عام ١٩٥١ ، حقق السينمائيون الصينيون والفييتناميون فيلماً وثائقياً طويلاً « فييتنام المحاربة »(تحقيق تشانغ لياو — لينغ — ونغين — نغات — مه) اظهر الحياة اليومية وتطور الثقافة وخلق صناعة بدائية واعمال امة تعيش في الادغال الاستوائية اكثر مما اظهر الحرب نفسها .

وبعد ايجاد ممثل حديث في هانوي بعد عام ١٩٥٨ ، كان النجاح الاول للسينما الفييتنامية الشمالية الفتية « على النهر المشترك » (١٩٥٩) ، وفيه اظهر السينمائيان الشابان نغوين هونغ نغوي وفام كسيو زان بلطافة ورقة ، روميو وجولييت ، فرقت بينهما الحدود التي قسمت البلاد الى قسمين .

فييتنام الجنوبية

حققت في سايغون منذ عام ١٩٥٤ بعض الافلام الفييتنامية منها« الكرم » — لونغ نهان داوو — وبعض

الانتاجات المشتركة مع فرنسا أو الولايات المتحدة (امريكي هادىء جـداً ، لمانكيبيفيتز ، وموت بمكر ، لكامو ، الخ) .

كوريا حققت كوريا افلامها الاولى عـــام ١٩٠٨ وكان انتاجها هاماً نسبياً : مائتا اخراج بين اعوام ١٩٢١ و ١٩٤٠ ، بعد ان أثر الـ : K. A. P. (الفنانون البروليتاريون الكوريون) في سينما سيئول عام ١٩٣٠ على غرار ما كانت تفعل منظمات مماثلة في شنغهاي وطوكيو. لكن اتباع المذهب العسكري اليابانيين الذين كانوا سادة البـــلاد منذ مطلع القرن ، زجوا اعضاء الـ : K. A. P. بالسجون ، فرفض السينمائيون والممثلون المساهمة في الافـــلام احتجاجاً ، ولم يتم اخراج اكثر من ٢٥ فيلماً طويلاً .

وحقق اليابانيون بعض الافـــلام في كوريا خلال الحرب « فدائيو البرج ، ١٩٤٣ » . واستؤنف الانتاج الوطني بعد التحرير وبعد تدشين ممثل حديث في بيونغ - يانغ .

وفي كوريا الشمالية حيث دمـــر القصف الجوي ذلك الممثل ، استطاعت حكومة كيم إر سن ان تحقق فيلمين او ثلاثة افـلام طويلة على غرار « النصير الشاب » ليونغ ين جي جيو مع الممثلة الممتازة مون يه بون وان تنتج افلامـاً وثائقية واخبارية بفضل مخـــابر تحت الارض . ثم اعيد بناء ممثل بيونغ يانغ بمساعدة التقنيين السوفياتيين، فأخرج فيه خلال سنوات عشر ، ثمانية عشر فيلماً (١٩٤٧ - ١٩٥٦) .

ومنذ عام ١٩٥٨ ، كانت افضل النجاحات الكورية الشمالية - المعروفـة من قبلنا - هي الاسطورة الرائعة بالألوان « حكاية شون - يان » لـ : ر. خون فين سون وكيم كان يون و « مورانبونغ » وهو قصة غرام وحرب مؤثرة اداره الفرنسي ج - س. بوناردو .

اما في كوريا الجنوبية ، فالانتاج غزير جداً جاوز المائة فيلم عام ١٩٥٩ ، كانت كلها مآس عصرية وبعض المغنيات والافلام التاريخية وكانوا غالبـــاً ما

يعيدون صناعة افلام هوليود في سيول فكانت تكاليف الانتاجات منخفضة جداً (٣٠٠٠٠ الى ٥٠٠٠٠ دولار) ومستواها الفني رديئاً .

كامبوديا كانت السينما فيها من أقـــل السينمات تطوراً (١٥ دار عرض وتذكرة لكل نسمة كل عامين) ، ولم يتحقق فيهـــا اي فيلم وطني . وفي عام ١٩٦٠ ، لم يكن هناك بعد غير ٢٨ دار عرض . لكن فيلمين طويلين اخرجا في البلاد : « ظلك وظلي » لأندريه ميشيل تبعاً لرواية هـــان سيون و « عصفور الجنة » لمارسيل كامو .

ولاوس أقل منها تطوراً ايضاً (عشرة دور عرض عام ١٩٥٠ و ١٦ عـام ١٩٦٠) ولا يبلغ التردد فيها تذكرة كل عشرين سنة للمواطن الواحد .

ماليزيا وسنغافورة انتشر شيء من الانتاج منذ الحرب بصورة خاصة في هـذا البلد حيث حقق حوالي العام ١٩٥٠ بين ٢٥ ـ ٣٠ فيلماً في العام . وكانت الشركة الانجليزية « شاو برودرز » التي تملك شبكة هامة ، تنتج لحسابها وفي ممثلها الخاص ، ثمانية افـــلام سنوياً في فترة ما بعد الحرب . وليس بميـداً ان يكون بعض المنتجين الصينيين المقيمين في سنغافورة منذ عام ١٩٥٠ قد قاموا بانتاج افـلام من جانبهم . ان افلام سنغافورة – التي لا نملك اية معلومات عنها ـ تستثمر في ماليزيا ـ حيث السكان المحليون اقـــل كثافة من المهاجرين الصينيين الكثر ـ وفي اندونيسيا ، وقد تكون مستثمرة في بعض اقاليم الهند ايضاً .

وتنطق تلك الافلام باللغة الصينية . لكن ما يقرب من عشرة افلام كل سنة تحقق باللغة الماليزية .

تايلاند عام ١٩٤٨ ، كان ٧٠٪ من الانتـاج التايلندي بالألوان ، وان كان صحيحاً انه لم يتجاوز العشر افلام صامتة من قياس ١٦ مم حقق اخراجها في الهواء الطلق باعتبار ان ممثلي بانكوك الاثنين دمرا اثنـــاء

الحرب . وكانت الافـــلام الملونة « تسحب » في سنغافورة أو سيدني او في المستعمرة الامريكية هونولولو . الا ان الانتــاج التايلندي ليس صامتاً بالنسبة للمتفرجين لأن تلك الافلام كانت تشفع بالصوت اثنـاء العرض من قبل مذيعين قادرين على تقليد اصوات عديدة .

وكان هناك الى جانب المنشآت الخمس والثلاثين ، قياس ١٦ مم الثابتة او المتنقلة ، حوالي مائة سينما قياس ٣٥ مم . وكانت اهم دور العرض في بانكوك ملكاً للملك سيام ولم تكن لتبيع بمعدل تذكرة كل عام لكل نسمة .

وفي عام ١٩٥٣ ، انجز الانتاج التايلندي خطوات هامة : ٤٨ فيلما قياس ١٦ مم ، تسعة منها ناطقة ، وثلاثون بالألوان . وكانت الاعمال المخبرية لا تزال تنفذ في سنغافورة وسيدني او هونولولو ، اذ لم تكن تايلاند تملك بعد مماثل . وليست لدينا معلومات عن القيمة الفنية لانتاج كان يحقق بين اعوام ١٩٤٥ — ١٩٦٠ بين ٤٠ و ٥٠ فيلماً سنوياً من بينها اثنان او ثلاثة فقط من قياس ٣٥مم . وكانت البلاد تحوي مائتي دار من هذا القياس وخمسمائة من قياس ١٦ مم .

الفصل الخامس والعشرون

السينما الهندية والآسيوية

إذا استثنينا الشرق الأقصى ، نجد ان السينما اتسعت اتساعاً كبيراً في القارة الأكثر سعة وسكاناً في العالم (ملياران من السكان) . لقد كانت آسيا عام ١٩٦٠ على رأس الانتاج العالمي من حيث عدد افلامهـا (حوالي الفي فيلم طويل سنوياً على ثلاثة آلاف ، بمجموع الانتاج) .

الهند

كانت « مملكة الهند » على عهد السيطرة البريطانية (٣٠٠ مليون نسمة) تضم الى جانب الهند الحالية ، بيرمانيا وباكستان وسيلان .

ولقد ظهرت السينما فيها حوالي عـام ١٨٩٦ بواسطة مصوري لوميير . وفي مطلع القرن ، حققت فيها بعض الافلام من قبل الانجليز وتقنيي باتيه . ولعلهم ساهموا في لفت انتباه المصور الفوتوغرافي د. ج. فالكيـه الى السينما ، فمضى عام ١٩١٢ الى فنسين للتمرن . ولما عاد الى الهند ، أسس ممثـلاً في ناسيك وادار بين اعوام ١٩١٣ و ١٩٢٣ حوالي ثلاثين فيلماً بلغ الفن والتقنية فيهـا نوعية اضطر اللندنيون معها الى الانحناء اعجاباً بهـا . ولقد تخصص ذلك المنتج المحقق بالموضوعات القديمة : التاريخ ، الدين ، الاساطير القديمة (ميثولوجيا) « كحياة كريشنا » ، واقتباس المسرحيات المدرسية — الكلاسيكية — وبصورة خاصة مؤلفات كاليداسا ، الكاتب الكبير في عصر الهند الذهبي (القرن الثاني عشر) .

وكانت اخراجات فالكيه تستخدم اثواباً فخمة وتزيينات محدثة وحيل سينمائية ذكيـة .

وأسس مزّين (ديكوراتور) الهندوستان فيلم ، بابوراوو بنتر عام ١٩١٦ « المارهاسترا فيلم » في كولهابور من مقاطعة بومباي ، المركز الرئيسي لشعوب المارهات ، وحقق هناك ستة عشر فيلماً طويلاً ذات قيمة فنية حقيقية ، سادت فيها المواضيع القديمة : « سارهاندري ، سينه غاره ، ساتي بادميني ، الخ . »

واتسع الانتاج الوطني بسرعة . اصبحت البلاد بين اعوام ١٩٢١ — ١٩٢٢، تحقق ٦٣ فيلماً ثم ١٠٨ أفلام بين ١٩٢٦ — ١٩٢٧ ، منها ٩٦ في بومباي. وكانت البلاد تحوي دار عرض واحدة لكل مليون نسمة مقابل واحدة لكل ١٣٠٠٠ في انجلترا . لكن انتاج المستعمرة كان يزيد على انتاج بريطانيـا العظمى بثلاثة او اربعة اضعاف ...

وفي اعوام ١٩٢٨ — ١٩٣١ ، اقتبس « موهان بهاواني » المآسي المدرسية — الكلاسيكية — « كعربة الفخار » الشهيرة وانتاج كتـاب عصريين ، كجائزة نوبل لرابندرانات طاغور (باليدان) او الروائي البنغـــالي سارهات ساندرا شاتيرجي (اندهاري آلو). وادا بابوراوو بنتر احد افضل افلامه : « سواجارا دوران » ، كما اصبح ف. شانتارام واضـــع نصوص لفيلم « نتهاجي بلاكار » (١٩٢٦) . ولقد ادان احد افلامه الاوائل : « آمريت ماتهام » — القربان —، الذبائح الطقسية من الحيوانات التي تقدم على سبيل القربان ، مدشناً بذلك سلسلة انتقد فيها شانتارام التقاليد الاقطاعية والخرافات الدينية. كما ان المطالب القومية الوطنية وجدت لها اصداء لدى محققين آخرين .

ولقد حُقق اول فيلم ناطق « آلام آرا » من قبل آ. م. ايراني ، فكانت الرقصات والموسيقى تحتل فيه جانبـاً كبيراً . وحظي « شيرين فرهاد » الذي يضم اثنتين واربعين اغنية ، بنجاح هائل حينذاك حتى ان حوذيـا من البنجاب قدم خصيصاً من مكانه النائي البعيد وشهد الفيلم بحمـــاس اثنتين وعشرين مرة

متتالية – الرواية لـ : م. غارغا الذي اخذنا عنه كثيراً من المعلومـــات – . وتطورت الافلام الناطقة الغنائية واتسعت بسرعة (٢٨ ناطق مقابل ٣٠٠ صامت عام ١٩٣١ و ٢٣٣ ناطق مقابل ٧ صامت عام ١٩٣٥) .

ولكي تعمم اللغة الهندية ـ هيندي ـ (التي كانوا يقابلونها باللغة الانجليزية ، لغة الاتصال بين مثقفي الهنود) ، بشّر القوميون باستعمال هذه اللغة حصراً في افـــلامهم . لكن السينمات الوطنية تضاعفت واستعملت حوالي عشرة ألسن وبذلك اتيح لها ان تصل الى اوسع مدى جماهيري في بلد ٩٠٪ من سكانه من الاميين .

وتشكلت حينذاك ثلاثة مراكز انتاج كبرى : غربـــاً في بومباي وبونا وكهولابور للأفلام الناطقة بالهندي والمارهاتي والغوييراتي ، وشرقاً في كلكوتا للأفلام الناطقة بالبنغالية ، وجنوباً في مدراس وكوامباتور وسالم ، الخ. للأفلام الناطقة بالتاميلي أو تامول والتيليجو والمالايالامي الخ . ، وهي لغات دراويدية، لا علاقة لها باللغة السنسكريتية في الشمال .

وكان انتاج بومباي ، المدينة التجارية والشعوبية ، متأثراً كل التأثر بهوليود، تسيطر عليه الاخراجات الاستعراضية الكبيرة وقصص الف ليلة وليلة بأسلوب (لص بغداد) والمآسي العاطفية والمسليات وافلام المغامرات : (قط بومباي الوحشي ، المرأة ذات الصوت ، وجه من جلد ، الخ .) ، والمسرحيات المفيلمة التي كان آ. هـ . كسميري وبانديت بيتاب واضعي النصوص الرئيسيين لها.

لكن المنتج المحقق (محبوب) اتجه الى الافـلام الاجتماعية (كالخبز) ـ روتي ـ أو (حياة واحدة) ، القصة المعـادية للحروب عن جندي مسرّح . وحقق سوهراب مودي الذي جاء من المسرح ، فيلم (الاسكندر الكبير) كما اظهر في (بيكار) نضال الهنود ضد الغزاة المغول مشفوعاً بتنويهـات واضحة عن الحاضر .

وانتجت (البراهبات) في (بونا) بصورة خاصة الفيلم التاريخي : (سانت

توخارام) لداهمل وفاتهيلال ، الذي قدم في مهرجان البندقية بعد (الشعلة الخالدة) ـ آمار جيبوتي ـ ، لشانتارام . ومن بين افضل افلام هـذا الأخير (آدمي) الذي اظهر مومساً ترتقي الى مستوى المسؤولية بفعل الحب ـ فكان ذلك احتجاجاً ضد نظام الامتيازات الطائفية ـ و (دونيا نامانيه) الذي أدان زواج الكبار بالأطفال ، جرح الشرق الدامي .

وفي البنغال ، ظهر محقق كبير بظهور (ديبا كي كومار بوز) الوطني الشاب الذي اصبح واضع نصوص عام ١٩٢٥ لفيلم « لهيب الجسد » ثم محققاً عام ١٩٢٩ في « بانشاسار » ، ثم اسهم فيما بعد بحركة المسرح الجديد « نيوثيترز » التي كان ب. س. باروا اول داع لهـا . ولقد حقق ديا كي بوز تحت تأثير هذه الحركة « بوران باغهات » عام ١٩٣٣ الذي حدد تحولاً في تاريخ الفيلم الهندي . لم تكن الاغاني فيه ، كما كان الحال من قبل ، مجرد ألهية خارجية ، بل عاملاً مأساتيا رشاعرياً غنايا متداخلا في القصة ومتمماً لهـا ، كما كانت موسيقى راج بورال ، وطنية امينة . وفي فيلم « سيتا » الذي حصل على جائزة في مهرجان البندقية ، اوحت إلراماياناا[1] » واللوحات الجدارية القديمة والمسرح المدرسي ـ الكلاسيكي ـ لديبا كي بوز ، بفكرة اعطاء تفسير شخصي للفلسفة الدينية الهنـدية . ثم تابع جهده في فيلم « فيدياباتي » .

وفي عام ١٩٣٥ ، وبعد تأسيس « المسرح الجديد » - نيوثيترز ليميتد — ، اصبح ب. س. باروا نفسه محققـاً وحصل على نجاح هائل في « ديفداس » الذي اقتبس فيه رواية س. ث. شاتيرجي . كان بطل القصة عاجـزاً عن الزواج بمحبوبته لأن الفارق الطائفي يباعد بينهما ، مما جعلها فريسة لليأس حتى ماتا . وكانت حوادث القصة تجري في العصر الحاضر وفي اوساط ونماذج اجتماعية حية

---

١ ـ الراماياانا *Râmayana* ، اناشيد سنسكريتية دينية وملحمية معاً وضعها فالميكي في خمسين الف بيت ، تشيد بمآثر راما ، احدى صور الاله فيشنو الناسوتية في الميثولوجيا الهندوكية . المترجم

وموصوفة وصفاً متقناً . وكانت افلام باروا الاخرى « الخلاص ، حقه ، الحياة ، الخ . » على نسق معاصر مماثل حتى وان كانت في بعض المناسبات تعـــالج موضوعات قديمة .

ونيتين بوز الذي تأسس كمخبر سينمائي ، ما لبث ان اصبح لدى «النيوثيتر ز ليميتد » ـ بحسب رواية م. غارغــا ـ بعد ان كان مصوراً لدى ديبا كي بوز ، « محقق الافلام الاجتماعية والغرامية التي يظهر فيها الاغنياء والفقراء ، المستغلون والمستغَلون ، مشتبكين في صراع لا رحمة فيه ، كان الطيبون فيه والسيئون أو اللامبالون ، موصوفين وصفاً بارزاً وفردياً»: « الرئيس ، العدو ــ دشمان ــ ، ام الارض ، الزواج ، الخ . » .

وبين اعوام ١٩٣٤ ـ ١٩٣٩ ، حقق البنغال ، الذي كان على رأس التقدم الفني والاجتماعي في الهند ، كثيراً من الافلام ذات المواضيع المعاصرة ، بينما ظل انتاج ديكان في الجنوب تاريخياً واسطورياً في مجمله .

وخلقت الحرب ازمة جديدة في بلد كان في اوج اهتياجه لايـــداع غاندي ونهرو في السجن .

قلّ الانتاج في كلكوتا التي قصفها اليابانيون الزاحفون في برمانيــا ، وهبط عدد الافلام الهندية الى أقل من المائة . ولقد بشّر ف . شانتارام في فيـــلم « الجيران » بالاخوة بين الهنود والمسلمين . لكنه اضطر الى انتظار نهاية الحرب ليحقق « الدكتور كوتنيس » ، قصة طبيب هندي مات وهو يخدم في الادارات الصحية الدولية التي أسست عام ١٩٣٧ لدى الجيوش الصينية . لقد اقتبس الفيلم رواية ك . آ. عباس ، ذلك الكاتب الذي بـــدأ الاخراج في « اولاد الأرض » الذي يدور حول المجاعة المريعة في البنغال عـام ١٩٤٢ ، والذي شخص ادواره ممثلو « مسرح الشعوب » ـ بيبلز ثيتر ـ ، فكان رائع التصوير ، يُري مشاهد مؤثرة جداً كالجياع وهم يلتهمون القاذورات والنفايات المنزلية بينما كانت السيارات الفارهة الفاخرة تمر بجانبهم .

وفي ١٥ آب ١٩٤٧ ، انتزعت الهند اخيراً استقلالها لقاء التقسيم الذي خلق دولة باكستان بالنسبة للمسلمين . وكانت دور عرض كثيرة قد دمرت خلال الاضطرابات أو اجتيحت من قبل اللاجئين الذين عسكروا فيها . ولقد صور رحيلهم المؤسي في فيلم بنغالي لنيمي غوش « المجتثون » ، يهيج المشاعر عندما تروي امرأة عجوز طردت من مسقط رأسها ، مأساة خروجها .

ثم ما لبثت السينما الهندية ان اتخذت منطلقاً جديداً .

استمرت السينما البنغالية محافظة على مستوى جيد بفضل انبثاق جيل جديد. فكارتيك شاتيرجي الذي تأسس في« المسرح الجديد » ابرز حياة اسرة على صورة صادقة في « اصغر الابطال » . وهيمين غوبتا ، كرس فيلمه « اثنان واربعون » للأحداث الثورية التي كانت كلكوتا مسرحاً لها حينذاك . واتخذت جماعة من المحققين والمصورين اسماً جماعياً : « اغرادوت » ، فأدارت فيلم « بابلا »وهو عمل مؤثر ، قصة فتى صغير يعمل لإعالة أُمه المريضة .

أما في الجنوب ، فإن الانتاج الذي بلغ جانبا كبيراً من الأهمية، ظل خاضعاً لافلام السحر والمواضيع الدينية والتاريخية او الاسطورية . وكان فيلم تاميل « شاندراليخات » الذي حققه س . س. فازان ، الذي اصبح اختصاصياً في الاستعراضات الكبيرة ، نجاحاً ضخماً عام ١٩٤٨ . لكن المواضيع الثورية : « اسدكيرالا ، » لـ : م . د . فيتهال ، والاجتماعية ، اتسمت بآن واحد في انتاجات تاميل وتيليجو .

وفي الغرب ، كانت السينما الغجراتية المخصصة لشعوب متاجرة في مجملها ، ما تزال تذبل في الموضوعات الخرافية ، بينما كانت السينما المارهاتية في بونا وبومباي المخصصة لشعوب مستخدمة في مجملها ، تتجه نحو الافلام ذات الموضوعات المعاصرة المباشرة والمليئة بالحمية . وكان افضل هذه الافلام ما انتجه الممثل المحقق المنتج : راجا بارانجاب ، المتخصص بالمسليات القوية الحادة والمألوفة :« متوحشو القرية ، كل المدينة تتحدث به » . ولما كان الهنود ذواقة للفكاهة مشغوفين بها ،

فإن افلام المآسي نادراً ما تخلو من ادوار هزلية .

وتابع ف . شانتارام انتاجاً متقناً وفخماً. لكنه اصبح خالياً من التجديد . ان افضل افلامه لتلك الحقبة « اكشوت كانيا » الذي يروي قصة فتاة لا تُلمس.

وثبتت بومبي اقدامها بوصفها هوليود الهند . ونجح المنتجون احيانـــا بالتساوي مع سيسيل ب . دوميل بسعة مشاهدهم وتزييناتهم واثوابهم في اطـار فخم من الألوان ، على غرار « ملكة جانسي » ــ جانسي كي راني ــ الذي انتجه وأداره ومثله سوهراب م . مودي . و « منغالا ، فتاة الهند » ــ آن ــ لمحبوب، الذي حصل في كافة اقطار الشرق على نجاح هائل ، في مصر وحتى في لندن . لقد استخدم هذا الفيلم التاريخي الغنائي في حسن روايتـــه ونسقه ، السناءات الخارجية ، ففتح منافذ جديدة لسينما ظلت حتى ذلـك الحين مخصصة للاسواق الداخلية .

ثم ان الراقص الشهير اوداي شنكر ، انتج وحقق فيلمه ــ البـاليه سينما ــ « كالبانا» الذي حوى بعض المتواليات الجميلة ومزج الهند القديمة بالهندالصناعية، باسلوب هوليودي تقريباً . إلا انه في مجموعه ظل فاسداً ومشوشاً .

وكانت شركة « ستار سيستم » تهيمن على بومباي حيث اصبح عـــدد من النجوم منتجين لأفـــلامهم الخاصة ، كالفتى الأول راج كابور . لقد افلح في فيلمه « المتشرد » ــ آوارا ــ الذي انتجه ومثله واداره وفقاً لنص وضعه ك . آ عباس . لقد فاق الفيلم بمتوالياته الراقصة – البـــاليه – ذات المشاهد الضخمة وبحمياه المؤثرة تارة والفكاهية تارة أخرى .

واثبت بيمال روي وجوده اثنـــاء الحرب ، وكان مصور الافلام التي تنتجها شركة « النيوثيتر » ، في فيلمه المثير « هامراهي » ثم حصل على نجاح عالمي في « كلكوتنا المدينة الشرسة » الذي نال الجائزة في « كان »والذي صفق له ثمانون مليون صيني . وكان الفيلم يروي قصة قروي اقام في المدينة وعمل فيها بجـر كرسي الركوب ذا العجلات « بوس بوس » . وكان صدق الفيلم وتأثيره المباشر

أمرين يأخذان بمجامع النفس والمشاعر .

وعالج محققون آخرون موضوعات اجتماعية او وطنية : كان ابطال « نحن الشعب » و« رفيق الطريق » من صغار الناس المنكوبين والعاطلين. ، وعاد ك. آ. عباس الى مجاعة البنغـــال الكبرى في « مونا » واقتبس في فيلم « ورقتان وبرعمة » رواية للكاتب مولك راج آناند عن الحياة في مزارع الشاي الانجليزية في دكان .

وفي عام ١٩٥٦ ، احتلت الهنـد التي كانت تملك « ٤٠٠٠ » دار للسينما ، بافلامها الثلاثمائة ، المرتبة الثانية في الانتاج العالمي قبل هوليود وبعد اليابان .

وفي عام ١٩٦٠ ، كانت البـلاد تحوي ٣٥٠٠ سينما و ١٢٠٠ وحدة متنقلة تجتذب مليارين من المتفرجين مقابل ٢٠٠ مليون عام ١٩٤٨ . مع ذلك ، فان ذلك الرقم القياسي لم يكن ليمثل اكثر من اربع تذاكر سنوياً لكل نسمة . ان امكانات السينما الهندية لا تحدها الحدود .

وفي عام ١٩٥٧ ، حصلت الافلام الهندية على الجائزة الاولى في البندقيـــة وكارلو في فاري ، وعلى مكافآت هامــة في مهرجانات « كان » وبرلين . اي ان العالم كان قد بدأ يفهم سينما ظلت شبه مجهولة منه حتى عام ١٩٥٠ .

وجاءت البنغال ، بعد عشرة سنوات من افول الطالع ، في المرتبة الاولى للسينمات الهندية في فيلم باذر بانشالي » – أنة السراط – وفي « آباراجيتو » – الذي لا يغلب –. لساتيا جيت راي .

قرر هذا ، بعد ان كان رساماً بالالوان والفحم ، ان يكرس نفسه للسينما بعد ان قابل جان رينوار وابن اخيه المصور كلود رينوار وهما يديران قرب كلكوتا لقطات فيلم « النهر الكبير ». ولما اصبح واضع نصوص عام ١٩٥٢ ثم محققاً ، بدأ س. راي عام ١٩٥٤ بفيلم « باذر بانشالي » ، وهو اقتباس لرواية تعتبر جزئياً ترجمة حياة ببيوتيبهوسان بانداياتهي الذي يعتبره البنغاليون مسلوباً لجان كريستوف لرومان رولان . وكــــان الفيلم « باذر بانشالي » يروي قصة

طفولة في قرية فقيرة . هناك اسرة تعيش في بيت شديد التواضع قرب غابة استوائية . وذات يوم ، يمضي فتى صغير وصبية الى الحقل ليشاهدا عبر نبات القصب شيئاً مجهولاً واعجوبياً : دخان قطار صغير . وكانت القصة مروية على نسق السهول البنغالية البطيء فكانت الفتنة تتصاعد من كل صورة لسوبراتا ميترا.

وفي « ابراجيتو » ، اصبح الصغير شاباً ، وذهب مع اسرته الى بيناريس ، المدينة المقدسة ، ثم الى كلكوتا حيث راح يدرس في الجامعة . وكان ينقص المحقق شيئاً اكثر من الوسائل المادية ليري المدن الهندية ايام الاستعمار حوالي عام ١٩٣٠ . ولقد اثبتت الجائزة الكبرى التي حصل الفيلم عليها في البندقية ان سينمائياً كبيراً قد وُلد كما انهت وضع السينما الهندية في المقام الاول . لكن الجزء الاخير من الثلاثية ـ الجزء الثالث من الفيلم ـ فاق الجزء الثاني فكان (عالم آبو) رائعة السينما المعاصرة .

ويأتي بالتقابل مع ساتياجيت راي ، راج كابور في سينما بومباي ، على كثير من النقاط المتناقضة لكالكوتا . فبعد نجاحه الهائل التجاري في(آوارا)، اخذ النجم المنتج يدير بواسطة مساعده فيلم (ماسح الاحذية الصغيرة) وهي قصة متكلفة نوعاً ما لواحد من (السيوسيا) من بومباي، يوجهه عجوز معتوه يدين بالمسيحية على نحو ما ، في (طريق الحياة) .

واصبح راج كابور فيما بعد نجم فيلم « السيد ٤٢٠ » ، حيث اوجد شخصية انسان متواضع ـ مستلهم ولا ريب من شابلن ـ يهيم في الطرقات ويعرف مائة مغامرة ومغامرة . ولقد ابرز هذا العمل انعطافا في سلوكه جاء يدعمه فيلم « جاغت راو » ـ تحت ستار الليل ـ ، الذي حققه تحت اشراف المبتدئين شامبو ميترا وآميت ميترا ـ . لقد قاد العطش والصدفة ذلك (الانسان المتواضع) الذي كان كابور يتجسده الى بناء للاستثمار في بومباي فدخل الى مختلف مساكنه حيث وقعت له سلسلة من المغامرات المأساتية المسلاتية ـ تراجي كوميك ـ . وكان ذلك البناء الغريب الموحش الفياض الذي يعج بالصور الرمزية الفتانة أو المستهجنة ،والذي يشبه معبداً هندوكياً قديماً،والذي تتوجه متوالية من

الحوادث الرمزية، دنساً وقذراً (مناقضا للنقاء والطهر النقي لفيلم باذربانشالي) .

برمانيا

كانت بيرمانيا ، التي استقلت منذ عام ١٩٤٧ ، تنتج قبل الحرب حوالي اربعين فيلماً سنوياً كما بدأ الاخراج فيهـا في الوقت نفسه الذي بدأ فيه في الهند ، بين اعوام ١٩١٥ و ١٩٢٠ . ثم دمرت الحرب اربعة من مماثلها الخمسة الموجودة في رانغون. لكن البلاد انتجت عام ١٩٤٦ سبعة وعشرين فيلماً في ستة مماثل . وكانت البلاد تحوي عام ١٩٥٣ ستة عشر ممثلاً صغيراً تنتج ستة افلام ناطقة واربعين صامتة للدور المحلية وهي حوالي خمسين نـاطقة ، ومائة صامتة يملك بعضها تجار صينيون ، كما هو الحال في تايلاند .

ومن المتوقع ان تكون السينما البيرمانية التي لا نعرف عنها شيئاً، قد انتجت بعض الاعمال القيمة .

سيلان

عُرض الفيلم الاول الذي اخرج هناك ، « وعود مهشمة » ، قبل استقلال الجزيرة بقليل . وكان قد أُنتج من قبل الصناعي الكبير س . م . ناياغام ومُثل من قبل الممثل الهزلي ايدي جايامان. ولقد حصل الممثل بفضل هذا الفيلم على شعبية عظيمة استطاع بفضلها ان يكون المنتج المحقق لعدد من الافلام التي كان هو نفسه بطلها .

لقد انتج في سيلان ثلاثون فيلماً بين اعوام ١٩٤٧ و ١٩٥٨ .وبعد عام١٩٥٥ بعد ان انشئت ثلاثة مماثل مخابر صغيرة في الجزيرة ، اصبحت الافلام تخرج في المدينة الهندية مدارس ، وتنطق باللغة السنهالية . لكن طابعها لم يكن قريباً من السنهالية من حيث الاثواب والمفروشات والعادات ، الخ .

كانت سيلان تملك عام ١٩٥٦ ، ١٧٥ داراً ثابتة للسينما و ٩٠ متنقلة وكانت هذه الدور في شبه مجموعها وكذلك التوزيع ، خاضعاً للصناعيين الثلاثة الكبار ، احدهم التشريف السير سيتار بالام آ. غارديز ويملـك ٨٥ داراً . وكان التردد ، (١٠ ملايين عام ١٩٥٦) يمثل اكثر قليلاً من بطاقة واحدة سنوياً ، بينما كان الانتاج يبلغ تسعة افلام او عشراً .

ثم ان هذه الصناعة الابتدائية جداً لم تمنع سيلان من تقديم فيلم على درجة عالية من النوعية عام ١٩٥٧ : « ريكافا » – خط القدر – الذي انتج وأدير كله في سيلان بتزيينات طبيعية من قبل ليستر جامس بيريز . انه قصة شاب يملك قوة الشفاء فكانت موهبته مستقلة من قبل مشعوذين مما ادى بالشاب التعس الى التشهير به في القرية ثم العفو عنه .

الباكستان

خلال السنوات العشرة التي تبعث تقسيم واقامة هذه الدولة المسلمة ذات الخمسة والسبعين مليون نسمة، انقطعت العلاقات السينمائية مع الهند .

ولقد اتسع الانتاج في المماثل التي اقيمت في لاهور فبلغ متوسط العشر افلام بين اعوام ١٩٤٩ او ١٩٥٢ . ومنذ عام ١٩٥٤ ، بلغ الانتاج الخمسين فيلماً . ان معظم هذه الافلام تتكلم باللغة الاوردية–لغة البلاد الرسمية – الا انه جرى تحقيق بعض الافلام الناطقة بالعربية والبنغالية ، خصصت لشعوب باكستان الشرقية (في اقليم كلكوتا) التي يفصلها عن باكستان الغربية الفا كيلومتر من الاراضي الهندية .

ولم يكن التردد عام ١٩٥٤ قد بلغ التذكرة الواحدة سنوياً لكل نسمة . لكن الانتاج كان في اوج انطلاقه . ان عدد السينمات الذي كان عام ١٩٥٦ لا لا يزيد على ٢٦٠ منها ٤٩ متنقلة ، قد تضاعف تقريباً عما كان عليه عام ١٩٥٠ . وكانت الافلام المستوردة من هوليود على عدد هائل . لكنها لم تكن لتجتذب اكثر من ٢٢٥٠٠٠ متفرج يومياً بينما كان مليون متفرج آخرين يفضلون الافلام الباكستانية الحديثة او الافلام الهندية القديمة التي بقيت مستثمرة بعد التقسيم . واخذت السينما المصرية تجد لنفسها جمهوراً في هذا البلد المسلم .

ليست لدينا معلومات عن المحققين الأكثر شهرة : ز. لقمان محقق « شهيدة (١٩٤٧) » ودافيد شاند محقق « ساسين (١٩٥٤) » وعلى الاخص انور كمال محقق «غنلان (١٩٥٢)» و«قاتل (١٩٥٥)». لكن فايز احمد قدم فيلم « مطلع النهار » مقتبساً قصة بانهابابا ، فكان عملاً رفيع النوعية . لقد كانت « واقعيته الحديثة »

مرتبطة بالمدرسة البنغالية ، جارة الباكستان من الجهة الجنوبية . ولقد حقق الفيلم هناك في قرية للصيادين فصوره الانجليزي والتر لاسالي تصويراً يلفت النظر .

وبعد عام ١٩٦٠ ، بلغ انتاج الباكستان حوالي خمسين فيلماً سنوياً وتجاوز عدد السينمات الاربعمائة .

افغانستان في هذه البلاد التي تضم ١٢ مليون نسمة ، ٩٨٪ منهم اميون ، تهيمن الدولة على السينما وتملك الحكومة الدور الاربع الموجودة فيها (٢٥٠٠ مقعد) . ولم يكن قد اخرج قبل عام ١٩٦٠ اي فيلم في كابول .

ايران بعد ان زار شاه ايران مظفر الدين معرض عام ١٩٠٠ بابهة عظيمة ، افتتن خلال استشفائه في كونتر يكسيفيل بالافلام التي عرضها عليه ميرزا ابراهيم خان ، مصور البلاط . فأمر العاهل بشراء مصورة لميرزا الذي استخدمها هذا الموظف عام ١٩٠١ ليفـيْلم في طهران ، بعض مشاهد الشوارع ، لاستعمال صاحب الجلالة الشاه الخاص وحده .

وحوالي عام ١٩٢٠ ، حقق موتازيدي بعض الافلام الاخبارية . ثم اصبح الممثل الفكاهي أبي رابي عام ١٩٢٩ منتجاً لأول فيلم ايراني ، اخرجه الأرمني اوانيس اوهانيان الذي درس في معهد موسكو وافتتح في طهران مدرسة للفن المأساتي — الدرامي — .

وقطع غفوة السينما الايرانية النجاح الذي لقيه فيلمان مشفعان بالايرانية : المغناة الازربيجانية « آرشين مال آلان » — البائع المتجول — الذي حققه السوفياتيون في باكو والفيلم الفرنسي « اللقاء الاول » لهنري دانكوان وبطولة دانييل داريو . ولقد اتاحت ارباح هذا المشروع للدكتور خشمان بتأسيس « ميترا فيلم » التي انتجت بين اعوام ١٩٤٧ — ١٩٥١ أربعة افلام ، كان احدها شارميسار » الذي يروي قصة فلاحة أُغويت ثم اصبحت مغنية شهيرة في الاذاعة ، والذي بلغ من نجاحه ان استفز عدد كبير من المقلدين والمنافسين حتى ان سبعة وثلاثين فيلما انتجت عام ١٩٥٣ من قبل خمس وثلاثين شركة انتاج تأسست في

طهران . ولقد فشل بعض هذه الافلام . لكن بعضها الآخر ظل يعرض طوال اثني عشر او ثلاثة عشر اسبوعا متواليا . بذلك ولدت سينما جديدة. واستطاع الدكتور خشمان ، أبو الصناعة ، ان ينشىء في ضاحية طهران ممثلاً حديثاً نسبيا على ارض مساحتها ٢٠٠٠٠ متر مربع .

مع ذلك ، فان ايران لم تكن تضم عام ١٩٥٠ اكثر من ثمانين داراً للسينما ، عشرون منها في الهواء الطلق ، ولم يكن التردد ليبلغ اكثر من نصف تذكرة لكل نسمة من السكان (٩ ملايين تذكرة على ٢٠ مليون نسمة) .

ومن بين مسببي هذا الانتشار، يجب ان نذكر كذلك ش. قاسمي الذي حقق عام١٩٥٥فيلما خارقا غير متعمد عن مغامرات البطل الشعبي « آمير ارسالان ». اما انتاجات« كاتبي» الفياض العديدة وكذلك انتاجات «باختيار» رئيس القبائل الرجل والمحقق الهاوي، فقد كانت رديئة. وكان النجاح – النسبي – الاول للسينما الايرانية في صيف عام ١٩٥٢، فيلم «الشريد» ، الذي اجاد «بديع» في تصويره.

واصبح الجمهور الذي ازدادت تطلباته ، يصغر استهجاناً للأفلام الايرانية الرديئة . وبين اعوام ١٩٥٥ و ١٩٦٠ ، بلغ متوسط الانتاج حوالي اثني عشر فيلما في السنة بينما ارتفع عدد دور السينما الى ثلاثة اضعافه : ١٥٠ داراً عام ١٩٦٠ . واستعين بوافدين جدد، غالبا من الشبان، فكان بعضهم يحب فن الفيلم، لكنهم اضطروا الى ادارة ميلودرامات ارضاء لذوق المستثمرين وتحاشيا لاثارة رقابة شديدة العبوس والتشامخ .

ومن بين الافلام المثيرة للجيل الأيراني الجديد ، نذكر المسلاة الفلاحية لمجيد موسهيني « بلبل الحقول » والقصة الخيالية « ليلة في الجحيم » لميزاكيه وخاطر يشكيان وسافاري ، والمأساة الاجتماعية للممثل – واضع النصوص محسني : « المتشرد الأبي » و « جنوب المدينة » الذي اخرجه السينمائي الشاب غفاري والذي يصور احياء طهران الشعبية . لقد كانت هذه الافلام حافلة بالبشائر التي يمكن ان تتفتح ذات يوم في سينما جديدة بالحضارة الايرانية العريقة .

الفصل السادس والعشرون

العالم العربي[1] وافريقيا السوداء

يستصوب القول «العالم الناطق باللغة العربية» بدلاً من العالم« العربي » ،وذلك للاشارة الى حوالي ٤٠٠ مليون مسلم من الوان وقوميات مختلفة جداً ، مرتبطين ابتداء من داكار وحتى جاكارتا، بثقافة مشتركة ناهلة من القرآن . ولقد وجدت لغة اتصال مرتكزة الى هذا الكتاب الديني، تحتل دوراً مماثلا للاتينية في مفهوم القرون الوسطى للمسيحية .

وهذه العربية المسماة باللغة « الأدبية » ، وفقت مع العصر وبسطت . وهي مستخدمة في الراديو ، ذلك الناقل العظيم الأهمية بين شعوب امّية في معظمها بنسبة ٨٠ أو ٩٠ بالمئة . ومعقل انتشارها الرئيسي هو أفريقيا الشمالية والشرق الأوسط . اما المركز الثقافي لهذه البلدان ، القاهرة ، فقد اصبح بعد عام ١٩٤٠ عاصمتها السينمائية .

السينما العربية

لقد دخلت السينما مبكرة الى العالم العربي . ففي السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر، جاب مصورون عديدون من مؤسسة لوميير الجزائر وتونس ومصر وفلسطين وسوريا ولبنان وعادوا منها بعشرات اللقطات (افلام لمدة دقيقة تقريباً) ، اصبحت في النصف الثاني من القرن العشرين وثائق اخاذة . وهكذا

(١) هذا الفصل كتبه المؤلف خصيصاً للطبعة العربية تلبية لرغبة الناشر .

فان الجزائر المستعمَرة ، التي تعتبر رسمياً عاصمة ولاية فرنسية ، تبدو كمدينة عربية قبل كل شيء ، بحياتها المرتبلة وبؤسها العميق .

كان احد مصوري لوميير ، فيليكس ميسغيش ، جزائرياً. ولد عام ١٨٧١، وحصل في احترافه على سوية دولية لامعة كمصور اخباري ووثائقي . لكنه لم يكن هو الذي حقق حوالي العام ١٨٩٧ بجموعة المشاهد الهامة المكرسة لوطنه. بل يتضح انه لم يعد الى وطنه الا في عام ١٩٠٥ حيث فيلم القصبة في الجزائر وبوجي ووهران وتلمسان وبيسكرا والجنوب الجزائري الذي أتى منه بخطرات ومشاهد فولكلورية . في تلك الحقبة ، كانت « لقطات الأرض المقدسة » المأخوذة في فلسطين ، تمثل في اثبات – جمع ثبت : كاتالوج – بيوتات سينمائية عديدة ، وفي مقدمتها اثبات باتيه وغومون .

وبعد حرب العام ١٩١٤ ، حققت افلام عديدة في العالم العربي من قبل سينمائيين اوروبيين أو امريكيين شماليين ، اجتذبتهم قبل كل شيء طبيعة ما هو غريب ، والفولكلور وجمال المناظر الطبيعة والآثار كما اجتذبهم امكان جمع مشاهد عديدة بتكاليف قليلة .

احصى باتاي وفيللون في مؤلفها الخاص بالسينما «مصورة تحت الشمس» الذي نشر عام ١٩٥٦ وكرس للافلام المأخوذة في المغرب ، حوالي خمسين فيلماً طويلاً حققت بين ١٩١٩ و ١٩٣٠ وعدداً مماثلاً من الافلام الناطقة للسنوات العشر التي سبقت الحرب. كانت هذه المنتجات على عهد السينما الصامتة فرنسية في معظمها . ولكن ، بعد العام ١٩٢٤ ، شوهد وصول سينمائيين امريكيين وانجليز والمانيين حتى وهولنديين .

« وجوه محجبة » (هنري روسّيل ، فرنسا ١٩٢١) و « انشالله » (فرانتز توسّيه ، فرنسا ١٩٢٢)؛ و « دم الله » (لويتز مورا وفيركور ، فرنسا ١٩٢٣) و « ساراتي الرهيب » (ميركانتون وهيرفيـل ، فرنسا) و « ابنة الصحراء » (ايدوين كاري ، بريطانيا العظمى ، ١٩٢٤) ، و « ياسمين » (اندريه هوغون،

فرنسا ١٩٢٦) و « تحت سماء الشرق » (غراهـــام هايز ولروي غرانفيل ، بريطانيـا العظمى ١٩٢٧) و « روح البلد » (جاك سيفيراك ، فرنسا ١٩٢٧) و « في ظلال الحريم » (ليون ماتو و آ. ليابيل ، فرنسا ١٩٢٨) و « بستان الله » (ريكس انغرام ، الولايات المتحدة ١٩٢٨) و « مغـــامرات شرقية » (ج . ريغيللى ، المانيـا ١٩٢٨) و « جندي الفرقة الاجنبية ٦٧٨٢ » (لويس رالف ، المانيا ١٩٢٩) . هذه العناوين تكفي للتعريف بتلك المنتجات التجارية، معتمدة على شرق مسف ، دون اغفال تمجيد الفرقـــة الاجنبية والغزوات الاستعمارية . ولم ينـج محققون فرنسيون ممتازون في ذلك العهد من هـــذه المصطلحات . وافضل فيلم صامت حقق في المغرب،« الاطلنطيد » لجاك فيدر ، وان احسن استخدام تشكيلية الرمال الصحراوية كما فعل فيما بعد الألماني ج . و . بابست في اعادة صنع ناطق لرواية بيير بينوا ، ١٩٣٢، الا انه اخفق ـ كما اخفق بابست ـ في الايحاء بصدق وجود امبراطورة صحراء خيالية. اما جان رينوار، فقد قبل في فيـــلم « البلد » ١٩٢٩ ، نصاً لدوبوي مازويل استصوبته السلطات المستعمرة التي كانت تزمع تخليد العيد المئوي لغزو الجزائر في هذا الفيلم،فحرصت على ان يظهر فيه انزال حملة الغزاة التي ارسلها شارل العاشر الى سيدي فروخ ، ذلك الرجوع الى الوراء المدمج في ميلودراما عصرية ، على سنة عـــام ١٩٢٠ ، لذي لا بد مع ذلـــك من الاحتفاظ منه بمتوالية جميلة عن صيد الغزال . ولقد اخذت لقطاته في سيارات سيتروين المجنزرة .

نظم الصناعي الفرنسي الجبار في سبيل دعايته بعثـــات تستخدم سيارات تصلح لكل الطرق ، تحمل على متونها السينمائيين . بذلك استطاع جورج هارت واودوين دوبروي المصور وبول كاستيلنو ، ان يقدموا عام ١٩٢٣ « مخر الصحراء في سيارة » ، الفيلم الوثائقي الطويل الذي بلغ قدراً كبيراً من النجـاح الجماهيري والدعائي دفع بعثة جديدة الى ان تعود بفيلم جديد من افريقيا «القارة الغامضة» ١٩٢٤ ، حققه ليون بواربيه .

ولم تختلف الافلام المحققة بالاخراج او الوثائقية ، قبل عام ١٩٣٠ في لبنان وسوريا او في مصر عن افلام المغرب. وفي مصر ، كان ان حقق مارسيل فاندال جزئياً « ماء النيل » ١٩٢٨ ، الفيلم الفرنسي النـاطق الاول الذي كان على قدر كبير من الرداءة .

واذا كان قد انتج في العالم العربي بين ١٩١٩ و ١٩٣٠ حوالي مائة من الافلام الطويلة ، فانما انتجت حصراً من قبل سينمائيين وممثلين غربيين ، مستعملين جمال وفتنة مختلف البلدان كستارة خلفية بدلاً من استعمالها كخلفية (*Back Ground*) تسهم حقيقة في الفعل . وكانت ادوار العرب انفسهم يقوم بها غربيون. وعلى ذلك فقد استند الايرلندي الامريكي ريكس انغرام في « العربي »١٩٢٣ ، دور تونسي « دليل مهذار مدنف بامريكية شابـة » ، الى الفتى الاول رامون نوفارو الذي كان يعتبر حينـذاك خليفة رودولف فالانتينو ، والذي اكتشفه المحقق في فيلمه المشهور « اربعة فرسان رؤيا القديس يوحنا الانجيلي » فانتزع هـذا الممثل الذائع الصيت اكبر نجاح له في « ابن الشيخ » الذي صور في صحراء اريزونا اسوة بكثير من الافلام الامريكية من السلسلة نفسها التي كانت تظهر الفرقة الاجنبية .

مع ذلك ، فقـد انتجت في السنوات الاخيرة للفن الصامت ، على التوالي في تونس (١٩٢٤) ومصر (١٩٢٧) وفي سوريا (١٩٢٨) ، افلام طويلة صامتة سنتحدث عنها فيما بعد ، اديرت ومثلت من قبل العرب .

اما السينما الناطقة فقد سجلت بداية انتاج عربي كبير لأفــلام ناطقة عربية كانت ، كما سنرى ، محققة حصراً تقريباً من قبل مصر . لكن هذه النهضة لم تمنع تحقيق افـلام طويلة عديدة ناطقة بين اعوام ١٩٣٠ و ١٩٤٠ في العالم العربي من قبل انجليز وامريكيين شماليين والمانيين وفرنسيين . وكان معظم هذه الافلام في المغرب حيث تغلبت بعد البيان الاستعماري لعام ١٩٣١ ، الافــلام الممجدة للمستعمرين (الرجال الجدد ١٩٣٦ مارسيل ليربييه) ، ولرجال الفرقة الاجنبية الذين يسجلون انتصارات على ثائرين متدثرين بالبرانص ـ جمــع برنص ، لباس

المغاربة التقليدي - ذوي وجوه غير واضحة . ومثل هذا القتال ، الثانوي في فيلم « اللعبة الكبرى » لجاك فيدر ١٩٣٤ ، اصبح جوهريـاً اساسياً في « الباندير ا » ١٩٣٦ حيث مجد جوليان دوفيفييه « التيرتشيو » ، اي الفرقة الاجنبيـة الاسبانية في المغرب ، التي كان يقودهـا حينذاك الجنرال فرانكو . واستمر السينمائيون الغربيون في تحقيق افلام بعد عام ١٩٤٥ في بـلدان عربية مختلفة قبل استقلالها او بعد حصولها على الاستقلال ، افلام كانت باستثناء بعض الحـالات الفردية التي سنتحدث عنها والتي كانت حالات انتاج مشترك ، افـلام مغامرات وحرب وجاسوسية معدومة القيمة الفنية ، ندر ان اخذ فيها الممثلون الاوروبيون او الامريكيون الشماليون « محليين » كشركاء في التمثيل .

وبعد ان تحدثنا بسرعة عن الانتاجات الغربية في العالم العربي ، وقبل ان ندرس مولد السيـنما العربية الحقيقية وتطورهـا ، لنناقش بعض المشكلات المشتركة لهذه البلدان : الصورة والاسلام ، مشكلة اللغة في الافلام الناطقة ، حصة الافلام الغربية من البرامج .

هل يحرم الدين الاسلامي ابانة الصورة البشرية وبالتـالي يحرم المصورات والافلام التي تظهر فيها ؟ بحسب الاستاذ اللبنـاني صلاح ستيتية « لا ينص القرآن بشيء محدد في هذا الصدد بـل يكتفي في السورة[1] ، الآية ٩٢ ، بتحريم عدد محدد من العادات الوثنية كاستعمال الصور ، قاصداً بذلك عبادتها وثنياً . الا اننا نجد في التقليد الاسلامي ، الاحاديث ، اي مقتطفات افعال واقوال وتصرفات النبي ، حكماً لا مواربة فيه في نصوص مجموعة في القرن الرابع للهجرة » .

ان بعض الطوائف المسلمة ، وبصورة خاصة في الجزيرة العربيـة ، فسرت الاحاديث بشكل شديد التقييد حتى انها حرمت تداول الصور والافلام . ولكن

---

١ - لم يذكر المؤلف الصورة التي عناها ولم اجد في اي من سور القرآن الكريم الطويـلة ، وعددها اثنتان وعشرون ، اي نص صريح في اي من الآيات التي تحمل هـذا الرقم باستثناء نص عام ورد في الآية ٩٢ من سورة الشعراء . المترجم

انتشر اسلاف السينما في غالبية البلاد العربية انتشاراً واسعاً قبل السينما نفسها : العرائس ، الأخيلة ، الفانوس السحري . واشهر ابطـال الأخيلة ، كراكوز ـ قره كوز ـ كان واسع الشعبية في القرن التاسع عشر في كل البلدان العربية المحاذية للمتوسط .

وبحسب الاستاذ حسن عبد الوهاب ، فان كراكوز وان كان من الجائز ان يكون تركي المنشأ ، الا ان مشاهد الأخيلة كانت موجودة في مصر منذ خمسة آلاف عام وفي العهد الفرعوني . وتبعاً لنص شعري معزو الى الامام الشافعي ، فـان الاخيلة من الجلد الشفاف الشبيهة « بالوايانغز » الاندونيسية ، كانت واسعة الانتشار سنة ٢٠٠ للهجرة وفي بدء عهد المماليك . والطبيب الكيمائي ابن دانيال، نشر كتاباً ناقـــداً شهيراً « روح الاخيلة » . وكانت بعض مشاهد الاخيلة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تستخدم اكثر من مائدة وخمسين سدفاً ،تعرض في المقاهي وتدوم سبع ليـــال . وبمناسبات الزواج ، كانت تقدم على أسلوب مختصر يدوم يومـاً او يومين . وقد عرفت مشاهد الاخيلة هذه انتشاراً خاصاً في القرن التاسع عشر وفي مستهل القرن العشرين حيث دخلت متناسقة ثم اختفت وقد قضت عليها منافسة السينما .

وعندما اصبحت السينما ناطقة ، اخذت مسألة اللغة تنطرح . فالعربية المسماة « بالادبية » هي في شكلها العصري ، لغة الاذاعة والصحافة ولغة الاتصال هذه مشتقة من القرآن المنتشر في كل العـالم العربي والى ما ورائه ، بين مئات الملايين من المسلمين ، من داكار الى جاكارتا ، دون ان نغفل الصين والاتحاد السوفياتي ، ومجموعات عديدة في القارات الخمس .

لكن اللهجات العربية ، التي تنطق بهـا غالبية السكان في هذه او تلك من الاقاليم الناطقة بالعربية ، من جانب الى آخر من العالم العربي ، مختلفة اختلافـاً كبيراً . بل انها مختلفة كذلك ضمن حدود السيادة للاقليم الواحد . ففي الجنوب المصري والقاهرة لا يتكلمون باللهجة ذاتها . وفي الجزائر ، وعلى حـــد قول

احمد برجاوي : « ليست العربية الدارجة موحدة حتماً بين اقليم وآخــــر . فالجزائريون في الشرق يفهمون التونسية فهماً كبيراً بينما يفهم الجزائريون في الغرب المغربيــة » . فهم اذن يستعملون لغة مختلفة لأن المغربي يفهـم التونسي فهماً رديئا رغم ان مختلف اللهجات المغربية قريبة جداً وتختلف على الاخص في طرائق لفظها محلياً .

فهل يترتب على ذلك ان تتكلم الافـلام العربية اللغة العربية « الادبية » ؟ كلا لأنها ليست مفهومة بسهولة الا من قبـل جزء من السكان هو الجزء المثقف . ان خطاباً لملك المغرب مثلاً ، مذاعـاً عن طريق الراديو ، ابعد من ان يفهمه كافة المستمعين في البلاد . وبحسب رأي جلال الشرقاوي ، فان « استعمال اللغة الادبية في هذه الظروف مستحيل منطقياً لأن الافلام في هذه الحالة لن تصل الا الى عدد محدود جداً من النظارة ، يقدر بحوالي ١٠٪ . اضف الى ذلك ان الفيلم يمثل في معظم الوقت جانبـــاً من الحياة باشخاصها العاديين . وانه ليكون من المضحك والغريب ان نضع في افواه أولئك الاشخاص حواراً كتب باللغـــة الادبية » وان نجعلهم – والاضافة من لدنا – يتكلمون كما يتكلم مذيعو الراديو .

ولدت السينما الناطقة في مصر وتوسعت فيهــا حصراً تقريباً طيلة السنوات الخمس والعشرين الاولى من وجودها ، فلم تستعمل العربية الادبية فيها الا استثناء في الافلام التاريخية . اما لغة الكلام فكانت للغة القاهرة « القاهرية » . وعليه ، كلما ابتعدنا عن القاهرة ، كلما كانت اللغة المصرية اقل فهماً . فساكن طرابلس الغرب لن تفوته كلمة من حوار الفيلم المصري بينما يجـد المتفرج التونسي بعض المصاعب فيه في حين ان الجزائري تقابله ثغرات عميقة . وبعكس ذلك ، فان الفيــلم المغربي سيفهم فهمـــاً ضئيلاً في تونس ، لكنه لن يفهم مطلقاً في مصر ولبنان .

ان هذا التباين في اللغات العربية يفسر سبب الترجمة الفرنسية على الشريط نفسه للافلام المصرية في المغرب حتى بعد الاستقلال . لكن هذه الترجمة لا يمكن

للاميين قراءتها (٨٠ ٪ من السكان) . لذلك فان الجماهير العربية في هـذه البلدان البعيدة عن مصر مضطرة بادىء الأمر ان تكتفي بالنتف التي تستوعبها من الحوار القاهري . غير ان المشاهد المواظب ، يفضي به الامر الى فهمه تماماً حتى في المغرب ، حيث تلفظ اللغة الدارجة لفظاً شديد الاختلاف . وهكذا تنتشر الكلمات والتعابير المصرية في كل العـالم العربي عن طريق السينما والاذاعة والتلفاز .

اما اللهجة اللبنانية ، فقـد استعملها مغنون وممثلون هزليون على الاخص ، ذوو منشأ لبناني دون ان يحظوا مع ذلك في المسرح وعلى الشاشة وفي الاذاعة بجمهور مماثل لجمهور اللغـة القاهرية . وبحسب رأي الاستاذ الفرنسي ، جاك بيرك ، العليم اللامع باللغات : « عندما يتعلق الامر بالتلفاز او بالسينما ، فاننا بعيدون عن الاتحـاد القديم المتجاوب بين المستمعين وجلسة « السماع » القديمة التي كانت تجمع حول عالم او قديس ، مستمعين تتفاوت درجـات تأهيلهم في حلقـة أو ندوة » طالما كانت الوسائل الحديثة تسمع بنشر مشهد او حوار او خطاب ليس امام بضع مئـات من المشاهدين كما كان الأمر في السابق بل بين مئات الالوف والملايين . وبالنسبة للاستاذ جاك بيرك ، فان الاختيار مقتصر على المفاضلة بين « اللغة المدرسية القديمة واللغـات الملهوجة – المتعلقة باللهجات – وبين لغة جامعة متفاوتة التوفيق مع العصرية وأعني العربية الوسطى . اما عن الفيلم ، فيستحيل الآن ان نقول أي جواب سيعطيه العالم العربية على سؤال اللغة المستعملة . ان هـذا الجواب ، او هذه الاجوبة ، تتوقف على تطور السينما القومية بتأثير العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية . لكننا نستطيع على اية حال ان نقول ان توحيد اللغة العربية في الافلام لن يكون غداً ، طالما كانت الفوارق اليوم شديدة الاعتبـار في السينما بين حوار بورتغالي او برازيلي او مكسيكي ، بل وفلامنكي او نيرلندي .

وسوف نعطي في مكان آخر بعض التفاصيل عن تكوين البرامج في مختلف

البلدان العربية . اما من حيث مجموع هذه البرامج ، فان الافلام الناطقة بالعربية لا تحتل الجانب الأكبر من العروض . ان السينما في غالبية هـذه البلدان ، وفي مصر بصورة خاصة ، متطورة على الاخص في المدن الكبرى . فهي لم تتوغل في الارياف بعد . والجمهور المدني الأكثر غنى والأكثر ثقافـــة ، يفضل غالباً – وتلك حال لبنان – الافلام الغربية التي كرست لها اكثر الدور فخامة . امـا الدور الشعبية فهي المتخصصة بالبرامج العربية التي جاءت منذ العام ١٩٥٥ بعض الافلام الهندية تضاف اليها .

ففي كثير من البلدان العربية ، تحصل الافلام الامريكية بسبب ذلك على غالبية موارد دور العرض ، تتبعها في ذلك احياناً الافلام الفرنسية . في حين تأتي الافلام المصرية في المرتبة الثالثة من التصنيف .

وانها لقضايا تجارية اكثر منها اعتبارات فنية ، تلك التي تديم هـذه الحالة . ولما كانت السينما وسيلة رائعة للتبادل الثقافي بين الشعوب ، فاننـــا لا يمكن ان نتوقع في أي بلد من البلدان ، ان يحتكر الانتاج القومي البرامج في ذلك البلد . لكن هذا لا يمنعنا من التنويه بأنه اذا كانت « تصفية الاستعمار » قد دفعت كل الدول العربية تقريباً الى الاستقلال منذ العام ١٩٤٥ ، فـان « تصفية استعمار » شاشات هذه البلاد أمر ما يزال بعيد المنال[١] .

مصر والجمهورية العربية المتحدة

حقـــق مصورو لوميير ومن بينهم برومبو ثم الجزائري ميسفيش افلامـاً في مصر وعرضوها منذ الشهر الاول من عام ١٨٩٦ . كان في البلاد عام ١٩٠٨ قرابة عشر دور (خمس منها في القاهرة وثلاث في الاسكندرية) ثم ثمانون عام ١٩١٧ . وكان بعضها ملك لباتيه او غومون بينما فتح بعضها الآخر من

١ ـ تجدر الاشارة الى ان المؤلف كتب هذه المقدمة وما يليها في هـــذا الفصل خصيصاً لهذه الترجمة ، في شهر تموز من العام ١٩٦٦ ، المترجم

قبل بيوتات تجارية (شوكولاته بولان ، او سجاير ماتوسيان) للدعـاية لمنتجاتها فكانت توزع بطاقات الدخول منحاً لزبائنها .

وفي الاسكندرية عـــام ١٩١٢ ، استقدم السيد دولاغارن ثم عبد الرحمن صالحين عام ١٩١٥ ، مصورين اجـانب لفيلمة مشاهد شارعية مختلفة في مصر . وفي عام ١٩١٧ ، أسس اومبيرتو دوريس ، المصور الايطـالي الاسكندراني ، بدعم من بانكو دي روما ،شركة سينمائية ايطالية مصرية وشيد في حي الهدرا- لعلها الحضرة او الخضرا - ممثلاً صغيراً أخرجت فيه افلام متوسطة عديدة بادارة اوزاتو : « شرف البدوي » و « الزهور القاتلة » و « نحو الهاوية » . والمواضيع وان كانت عربية ، إلا ان هذه الافلام حققت حصراً ومثلت من قبل الايطاليين. ولقد ادى ايراد بعض الآيات القرآنية مغلوطة في الترجمة المطبوعة على الشريط الى منع هذا الفيلم من قبل السلطات المصرية ، فحملت هذه الحادثة والثورة عام ١٩١٩ المناوئة للاستعمار بانكو دي روما على تصفية الشركة .

قامت المحاولات الفيلمية الاولى بممثلين مصريين عـــام ١٩١٨ . « فالسيدة لوريتا » او فرقة دار السلام التي كان نجمها فوزي الجزايرلي ، ادير من قبـــل الايطالي لاريزي . و « الباشكاتب » ادارة محمد باوومي - ولعله بيومي - بممثلين من فرقـة امين عطاالله المسرحية : بشارة واكيم ، على طبنجات ، اوديل ليفيزي ، و « البحر بيضحك ليـــه » ، الفيلم الهزلي - مسلاة - قام بادواره الممثلون انفسهم لكن الايطالي ألفيزي اورفانيللي هو الذي اداره . و « الخاتم السحري » ١٩٢٢ ، للهزليين فوزي منيب وجبران نعوم و « العمة الاميركاني » للهزليين علي الكسار وامين صدقي . لكن هذه المحاولات كانت عرضية محرومة من السلالة الحقيقية ، مما وجب الانتظار حتى العام ١٩٢٧ لتبدأ السينما المصرية بداية حقيقية . ففي عام ١٩٢٦ ، اراد الكاتب المأساتي - الدرامي - التركي القادم من اوروبا وداد عرفي ، بدعم من مؤسسة ماركوس الألمانيـة ، ان يحقق افلاماً في مصر . فاتصل بالممثلات عزيزة امـــير وآسيا داغر وماري كويني

وبصورة خاصة مع الممثل الشهير يوسف وهبي ، الذي أسس عـام ١٩٢٣ فرقة رمسيس المسرحية والذي قنع بتمثيل دور « محمد » في انتاج يرسم معالم حياته . لكن الاوساط الاسلامية الـــتي قدرت ان اظهار النبي في فيلم سينمائي يخالف القرآن ، اوقفت وداد عرفي . لكنه برّيء . غير انـــه اضطر الى التخلي عن مشروعه فأسس فيما بعد مع عزيزة امير شركة ايزيس فيلم وبدأ في تصوير وقائع « نداء الله » . لكن عدم كفاية وداد عرفي جعلت المنتجة تستغني عنه في منتصف العمل لتنجز الفيلم مع المصور الايطالي تيليو شياريني الذي عـدل نصه واعطاه عنواناً جديداً « ليلى » . وكان لعرض هـــذا الفيلم الطويل في السادس عشر من تشرين الثاني ١٩٢٧ نجاح بلغ حداً اعتبر معه تاريخ هـــذا العرض تاريخ بداية السينما المصرية الحقيقية رغم ان الاخوين ابراهيم وبدر لامـــا مؤسسي النادي السينمائي مينا فيلم عام ١٩٢٦ كانا قبل ثلاثة او اربعة شهور قد عرضا فيلمـــاً طويلاً اقل نجاحاً بعنوان « قبلة في الصحراء » . وانتجت عزيزة امـير فيما بعد « بنت النيل » ١٩٢٩ بادارة احمـد جلال الذي استهل عمله السينمائي باخراج « غادة الصحراء » ١٩٢٨ الذي شرع به ثم تخلى عنه المغامر العاجز وداد عرفي ، لحساب آسيا داغر .

وبرغم هذه النجاحات ، لم ينتج بين اعوام ١٩٢٧ – ١٩٣٠ أكثر من اثني عشر فيلماً مصرياً صامتاً ، نسجل من بينهـــا « كشكش بك » ليتليو شياريني و « الكوكائين » ١٩٣٠ لتوجو مزراحي الذي عاد باموال هائلة على هذا الممثل المحقق الشاب الذي انتجه بثلاثمائة جنيه اقترضها من ابيه ، واخيراً وعلى الأخص « زينب » ١٩٣٠ بادارة محمد كريم الذي تأسس في المماثل الألمانية والذي انتجه لحساب يوسف وهبي دون ان يقوم هذا بأي دور فيه .

لقد بدأ الفيلم الناطق متأخراً في مصر حيث ظلت الافلام الصامتة تنتج حتى عام ١٩٣٣ . وكانت التجارب الاولى للأفلام الناطقة « تحت ضوء القمر » ١٩١٩ لشكري ماضي ثم « انشودة الفؤاد » ١٩٣٢ المحقق في باريس من قبـل الايطالي

ماريو فولبي ، فكانا فاشلين . اما النجاح الاول فجاء مع « ابن الذوات » ١٩٣٢ لمحمد كريم ، وهو اقتباس لمسرحية يوسف وهبي ، مثلهـا بنفسه وانتج نصف الفيلم في باريس والنصف الآخر في ممائل رمسيس التي فرغ من تشييدها .

وبين اعوام ١٩٣٢ و ١٩٣٩ ، انتجت القـاهرة ومنافستها حينـــذاك الاسكندرية ، حوالي ثمانين فيلماً ، اي بمعدل عشرة افـلام في السنة . ثم ازداد العدد بعد عام ١٩٣٥ (١٣ فيلماً) . في تلك السنة ، دشن مصرف مصر العظيم القدرة في الجيزة قرب القاهرة ، ممائل كبيرة حديثة وقدم انتاجه الاول «وداد» الذي مثلته المغنية الشهيرة ام كلثوم .

والفيلم الثالث لهذه القيثارة ذات الصوت الذهبي التي مـا فتئت تسحر العالم العربي وتفتنه منذ ثلاثين عامـاً ، « دنانير » ١٩٤٠ ، اداره احمد بدرخان ، المساعد القديم لفريتز كرامب. امير ايام الف ليلة وليلة، يغرم بمغنية من الصحراء فيحملها الى بغداد . وفي النهاية ، ترفض المرأة الوحيدة في قصر مهدم الاستسلام لأمير خبيث فتعود الى صحرائها . ان قيمة مثل هذا الفيلم ترجـع ولا شك الى صوت ام كلثوم وو جودها ، اللذين لم تكن معالمها قد امتدت الى الحـد الاوفي ، وكذلك الى تحقيقه . فالتزيينات والألبسة كانت منمقة ومشاهد الصحراء جميلة جـــداً وذات جو متسلط جداً . ولا ريب ان طراز الف ليلة وليلة من الازياء والتزيينات في الممثل لم تكن خالية من البدع ، الا ان فيلماً مثل هذا كان مطابقاً للحقيقة ومثيراً بعشرة اضعاف ما كان عليه اي فيـلم « عربي » حقق بين اعوام ١٩٢٠ و ١٩٤٠ من قبل غربيين في اريزونا بل وحتى في الصحراء .

وأضحت مساهمة المطربين العرب المعروفين سنداً عظيمـــاً للسينما المصرية وخصوصاً في السنوات الخمس عشرة الاولى من الناطق . كذلك كان الحـــال في الغرب بالنسبة للأفلام الاولى الناطقة ١٠٠٪ ، فقد استخدمت الموسيقى والأغاني استخداماً كبيراً. الا ان الموسيقى والاغاني في العالم العربي كانت واسعة الانتشار بعد عام ١٩٣٠ عن طريق الاذاعة التي بدأت نهضتها الكبرى والاسطوانات التي

لم تكن المفخمات ـ بيك آب ـ المركونة في المقاهي العربية لتتوقف عن ترديدها. واصبحت القاهرة مركز هذه التسجيلات حتى اذا ما اصبحت الاغنيات عظيمة الشهرة رغب ، الجمهور في مشاهدة مغنييها ان لم يكن بلحمهم ودمهم اثنـــاء جولاتهم القليلة الظافرة ، فعن طريق افلامهم على الأقل .

واذا كانت ام كلثوم لم تظهر الا في ثلاثة افلام او اربعة ، فان محمد كريم استمر في ادارة افـلام موسيقية انتجت باديء الأمر في مماثل باريسية (الوردة البيضاء ١٩٣٣) ثم في القاهرة (دموع الحب ١٩٣٦ ويحيا الحب ١٩٣٨ ، الخ.). وانتجت افـلام اخرى مع المطربات ليلى مراد ، اسمهان ، نور الهدى ، الخ . وكانت الافلام المصرية لما قبل الحرب مدارة في الغالب من قبــل احمد جلال ، توجو مزراحي ، ستيفان روستي ، احمد بدرخان ، ابراهيم لاما ، الخ . امـــا احمد جلال ، الممثل بنفس الوقت ، فكان يخرج بصورة خاصة افـلام زوجته ماري كويني : (زوجة بالنيابة ، بنت الباشا ، الخ .) . واما توجو مزراحي الذي حقق اثني عشرتين من الافـــلام بين اعوام ١٩٣٥ ـ ١٩٤٠ ، فكان متخصصاً بالهزليات الضخمة التي كان يمثلهـا باديء الأمر فوزي الجزايرلي الذي ادار فيا بعد افلامه الخاصة التي ظل يقوم بدور المعلم بحبح فيها .

وحصل ابراهيم لاما على نجاحات كبيرة بأفلامـــه البدوية ، وهي لون من افلام الغرب العربية (ويسترن) ، تلك السلسلة الـتي بدأت « بمعروف البدوي » « ١٩٣٥ ثم الكنز المفقود ١٩٣٨. وكانت هذه الافلام تنطق بلغة بدوية منتحلة ، وتنطق « وداد » وبعض الافـــلام الاخرى من نسق الف ليلة وليلة بالعربية المدرسية (كلاسيك). الا ان معظم الانتاجات المصرية تبنت في الميلودرامات ـ المآسي الغنائية ـ كما في المسليات لغـة القاهرة الدارجة ، القاهرية . وكان يوسف وهبي اكـبر منتج للميلودرامات « الاجتماعية » فمثل او حقق بعضاً من اربعين مسرحية التي كان مؤلفها بنجاح ومن بينها « الدفاع ١٩٣٥ » ، « ساعة التنفيذ ١٩٣٦ » ، « المجد الخالد ١٩٣٧ » الخ .

ان النوعية تتولد غالباً من الكمية . لقد ظهر في القاهرة عشية الحرب ، سينمائي من سوية عالمية ، كمال سليم ، في رائعـة اصبحت من المدرسيات العظمى – الكلاسيك – تلك هي « العزيمة » ١٩٣٩ .

وكمال سليم ، الذي كتب الصيغة الاولى لنصه عام ١٩٣٢ ، ظل طيلة ستة اعوام يبذل جهوده ليصبح النص فيلماً . لكنه ما استطاع اقناع احمد بدرخان بتحقيقه . لقد بدأ هنا المحب المتحمس للسينما اول اخراج له في فيلم لحساب الغير « وراء الستار ، ١٩٣٥ » . ثم اصبح قارىء نصوص في ممثـل مصر ، وانتهى به الأمر الى اقناع مديري المماثل بانتاج « العزيمة » في تزيين ضخم وجميل لولاء الدين سامي ، وهـو موقع في حي شعبي من القاهرة حيث تدور حوادث الفيلم كلها تقريباً .

شكل اصحاب الدكاكين ما يشبه الجوقة – كورس – حول غراميات فتاة شابة – فاطمة رشدي– وفتى – حسين صدقي – ابن حلاق متواضع . ولقـد قضى على الفتى بالعطالة بسبب الضائقة رغم شهاداته . لكن عزيمتـه ساعدته على تخطي عقبـات مختلفة وعلى الفوز بصديقته مرة ثم اخرى واقامة عمل صغير بدعم من زميل دراسة غني .

كان كمال سليم معجباً بصورة خاصة « بالواقعية الشاعرية » الفرنسية ، فعرف كيف يستخلص بعض تعاليم رنيه كلير وكارنيه او جان رينوار . لكن اسلوبه كان اصيلا ، اشبه باسلوب الواقعية الجديدة الايطاليين الذين جاءوا بعد زمن قليل والذين كانوا هم ايضاً متأثرين بالمدرسة الفرنسية .

لقد صور « العزيمة » حدثاً خطيراً في السينما المصرية التي كانت تهيمن عليهـا الافلام الغنائية والمسليات السمجة والمغـامرات الغريبة الوهمية والميلودرامات المبكية ، لأنه اظهر الواقع اليومي والحيـاة الشعبية بصدق وشاعرية . وتذوق الجمهور هذا التجديد وقدره تقديراً كبيراً خلافاً لكل ما كان متوقعاً . وبلـغ نجاحه التجاري حداً هائلاً حتى ان فيلم العزيمة ظل خمسة وعشرين عامـاً بعد

تحقيقه ، يكرر دوريا في الجمهورية العربية المتحدة . لم يشخ الفيلم مطلقاً بعد ربع قرن ، بل ظل خالياً من كل شائبة ، اللهم الا في نهايته السعيدة الموضوعة .

واسكر هذا النجاح كمال سليم قليلاً فلم يقاوم اغراء الانتاجات الضخمة او افلام الطلب . اقتبس في « قضية اليوم ، ١٩٤٣ » المسرحية الشارعية الفرنسية « الاستاذ بولفيك وزوجه » . وفي « البؤساء ، ١٩٤٤ » ، طابق في مصر الحديثة ، رواية فيكتور هوجو الشهيرة بنجاح نادر ، باستثناء الخاتمة التي فرضها المنتج ، والتي اصبح فيها زواج ماريوس من كوزيت ، حفلة فخمة من حفلات الابهاء مع اغان ورقصات . ثم قام بمحاولة في ميدان النقد في « ليلة الجمعة » الذي لم يفهمه الجمهور . وجاء آخر اخراج كبير له « شهداء الغرام ، ١٩٤٥ » في مصر ايام المماليك (بين القرن الثالث عشر والقرن الخامس عشر) ، كما اقتبس الاسطورة قبل الاسلامية الشهيرة « مجنون ليلى » المشابهة لروميو وجولييت شكسبير والتي قد تكون احد مصادرها . وعلى الرغم من الازياء المفرطة الفخامة التي اصبح طرازها اليوم باطلاً ، فان الفيلم لم يحفل بالحوادث الشاعرية الغنائية الجميلة .

ورفض كمال سليم المرهق بالعمل ان يعنى بمرض السل الذي تفاقم امره فمات عام ١٩٤٦ . وكان موته خسارة جسيمة للسينما المصرية . إلا ان الاثر الواقعي الشعري « للعزيمة » وتأثير محققه ، عملا في كامل مرسي (العامل ، ١٩٤١ ، وكيل النيابة ، ١٩٤٥) وفي اسطفان روستي (المشغل ، رجل الشعب) وفي حسين فوزي (بائعة التفاح) وفي كمال التلمساني (السوق السوداء ، ١٩٤٥) وبصورة خاصة في صلاح ابو سيف الذي سنحلل عمله في موضع آخر . اما الممثل حسين صدقي ، الذي كرس نجماً كبيراً لنجاحه في « العزيمة » ، فقد انتج ثم ادار بنفسه افلاماً « اجتماعية » سرعان ما جنحت الى الميلودراما .

وكانت الحرب العالمية الثانية بالنسبة للسينما المصرية ، حقبة جزيلة الفائدة ، رافقها من الناحية المضادة ، نقص الافلام الخام والصعوبات المفروضة من قبل

الرقابة العسكرية البريطانية . الا ان ارباح تقديم المؤن للجيوش ومغانم السوق السوداء كانت تغدق الرساميل على المماثل . وتطورت الاسواق الأجنبية تطوراً كبيراً في البلدان العربية البحر متوسطية بمقدار النجاحات الحليفة وبصورة خاصة بدلالة تطلعات هذه البلدان المتزايدة الحمية الى الاستقلال .

وهكذا ، بلغت حظوة الافلام الناطقة بالعربية لدى الجمهور في بعض البلدان مبلغاً ضاعف احياناً من قيمة تذكرة الدخول بالنسبة للافلام الامريكية وابقى على العرض مدة تزيد عنها بثمانية اضعاف او عشرة .

اجتذب فيلم « رابحة » ١٩٤٣ المتفرجين المغاربة بمئات الالوف ، وهو فيلم بدوي لنيازي مصطفى مثلته زوجته ، النجمة كوكا . ثم حصل الزوجان على نجاح اكبر واعظم في الفيلم التاريخي « عنتر وعبلة » ١٩٤٥ ، الذي در عليهما مائتي الف جنيه مصري .

ولم تكن مصر تملك اكثر من مائة وثلاثين قاعة عرض عام ١٩٣٩ ، واكثر من مائتي دار عام ١٩٤٦ تعمل بطريقة مغلقة ، سبعون بالمائة منها تقدم افلاماً عربية . وكانت بعض هذه الدور تستمر في عرض الفيلم حصراً طيلة عشرة او خمسة عشر اسبوعاً . ونما الانتاج حالما عاد التموين بالافلام الخام الى عهده الطبيعي، فبلغ ٥١ فيلماً طويلاً عام ١٩٤٥ — ٤٦ ، ٦٠ عام ١٩٤٦ — ٤٧ حيث قيل انه شرع بأكثر من مائة فيلم. ثم عاد الانتاج فاستقر بحدود الخمسين. ونادت القاهرة بنفسها بتشامخ هوليود الشرق الاوسط .

لكن هذه الاستعارة محقّرة من بعض الجوانب . فاتساع محيط الزبائن في عديد من البلدان أدى الى لون من « الاممية العربية » ، بالاستعانة بالممثلين اللبنانيين والمغاربة والسودانيين الخ . وبمواضيعهم . وعجلت المصارف المهيمنة على المماثل من نسق الانتاج المنخفض التكاليف وضاعفت من « اعادات الصنع » للنجاحات الهوليودية التي كانت تشتري حقوقها بثمن بخس ، كما فعلت باقتباساتها للقائمة المسرحية الرخيصة والتافهة للبلدان الاوروبية التي لا تقتضيها

دفع بديل للحقوق ، باعتبار ان مصر لا تعترف بالتشريع الدولي لحقــوق النشر . ثم ان رقابة الملك فاروق ضاعفت من عقباتها وبصورة خاصة في وجه المواضيع ذات الطابع الاجتماعي باستعمانتها بقانون شرعه الانجليز عام ١٩١٤ .

كثيرة جداً افلام الميلودرامات او المسلسلات الاجتماعية التي تدور وقائعها في ابهاء مؤثثة بأثاث ثمين وغال او في مرابع ليلية مع سيدات باثواب السهرة ورجال باللباس الرسمي يعتمرون الطربوش للابقاء على الطابع المحلي ، والعقدة تقطعهــا فواصل مختلفة : اغنيــات ، رقصات رمزية – باليه – هز بطن ، الخ . وكانت هذه السينما الرديئة بعيدة كل البعد عن واقــع الشعب المصري الشديد البؤس . لكنها لم تكن معدومة الصلة بالفساد المفرط للطبقــات الموجهة التي تسم عهد فاروق وخصوصاً سنواته الاخيرة .

واذا كانت فترة ما بعد الحرب مباشرة قد اتسمت بازمة قصيرة، فان السينما التجارية المصرية رسخت مواقعها في السوق العربية والاسلامية الواسعة التي تمتد من داكار الى جاكارتا ، وكذلك في البلدان ذات الجالية الكبيرة ، باعتبــار ان مليوني عربي كانوا يعملون حينذاك في الامريكتين ، وعلى الاخص الجنوبية ، واكثر من ثلاثمائة الف في فرنسا . وقامت في تلـك البلدان الغربية بضع اثني عشريات من دور السينما مكرسة للافلام المصرية وحدها . وكان لنجاح تلك الافلام اثر في اللغـات الدارجة في مختلف البلدان العربية . والاجيال الصاعدة المتأثرة على الاخص باللهجة القاهرية ، تبنت نبراتهــا وكيفية تركيب جملها وعاميتها .

وجاءت ثورة تموز ١٩٥٢ وخلع الملك فاروق يفتحان في تاريخ مصر وسينماها طوراً جديداً بسماحها بانتشار او باظهــار مؤهلات جديدة كانت من قبل موضع تعسف أو اثباط ، نخص في المرتبة الأولى صلاح ابو سيف ويوسف شاهين .

بدأ ابو سيف المولود عام ١٩١٥ بالتوليف وتعاون مــع كمال سليم ثم اصبح

محققاً بعد ان بلغ الثلاثين ، في فيلم « دايمـاً في قلبي » ١٩٤٨ ، الذي كان يقتبس الميلودراما الانجليزية الشهيرة « جسر واترلو » والذي حوى اغنية حظيت بنجاح كبير ، الأمر الذي حـــدا به فيما بعد الى ادارة افـــلام غنائية وراقصة لم يكن له من قبل أي ميل اليها . وكان افضل حالاً مع موضوع تاريخي اسطوري « مغامرات عنتر وعبلة » و « صقر النيل » ، وهو انتاج ايطالي مصري مشترك بادارة مشتركة مـع ج . جانتيلومو ، يظهر بطلاً قومياً يناضل ضد الرومان بأسلوب افلام الغرب الامريكية .

واذا كان ابو سيف قد ذكـّر بالاوساط الشعبية عرضياً في « دايماً في قلبي » فانه لم يستطع التصدي حقيقة لهذه الاوساط الا في « الاسطه حسن ، ١٩٥٢ ». اما قبل ذلك ، فقد هاجم بعنف كاف تقاليد البورجوازية الثرية في « لـك يوم يا ظالم » ١٩٥١ ، الذي كان يقتبس رواية لنجيب محفوظ . وقـد اعتبرت المهائل الكبرى الموضوع عظيم الجرأة فاضطر المحقق الى انتاجـــه بنفسه وكوفىء على شجاعته بنجاح تجاري .

وصلاح ابو سيف الذي ولد ونشأ في شارع فقير من القاهرة قريب جـداً من حي يقيم فيه الاغنياء ، عني في افضل افلامه بالالحاف على التناقضات الاجتماعية وعلى مشاكل الاوساط الشعبية . ففي « ريا وسكينة ، ١٩٥٣ » ، اتاح له احياء حادث عرضي قديم ان يعطي لوحة اخاذة عن الاسكندرية القديمة . كما اوحت اليه حياة احد المجرمين بفيلم « الوحش ، ١٩٥٤ » الذي أرى فيه حياة الفلاحين في الريف واستغلالهم من قبـــل الباشاوات الاغنياء المالكين للاراضي . وفي « الفتوة » . لم يكتف باظهـــار التزيين التصويري لاسواق القاهرة فحسب بل اظهر كذلك كيف ان تجارتها خاضعة لهيمنة تجار لا وازع لهم . و « العلقة ، ١٩٥٦ » وصف من خلال غراميات شاب بامرأة أكبر منه سناً ـ تحية كاريوكا ـ ، احد الشوارع الشعبية في القاهرة بقوة تذكر بالواقعية الجديدة الايطالية . وفي

« ميت بين الاحياء ، ١٩٦٠ » ، اللوحـــة الاجتماعية الحافلة بالطموح ، ابرز بصورة خاصة تشوش ضابط شاب اسكرته مراتبه العالية .

اما يوسف شاهين المولود عام ١٩٢٦ اللبنـاني الاصل ، فانه من جيل آخر مختلف عن جيل متقدمه صلاح ابو سيف ، يعالج افلامه باسلوب عصري اكثر وبصورة خاصة المع . تأسس خلال تمرينه في هوليود وبـــدأ في سن الرابعة والعشرين بفيلم « بابا امين ، ١٩٥٠ » ثم « ابن النيل » ، وهو اعادة صنع لمسلاة موسيقية امريكية : و « المهرج الكبير ، ١٩٥١ » الذي انتجـه ومثله يوسف وهبي الشهير . لكنه اظهر شخصيته القومية لاول مـرة في « سماء الجحيم » او صراع في الوادي .

تدور الوقائع العنيفة والحافلة بالحركة في منطقة الاقصر الـتي قامت معابدها بدور تزييني لخاتمة كبيرة الأثر متأثرة اكثر مما ينبغي بالفرد هيتشكوك . اما جوهر الفيـلم فهو النضال الذي يخوضه مهندس زراعي شاب (عمر الشريف) ضد احد اغنياء المالكين ، للدفاع عن الفلاحين ضد مطالباته المرهقة. لقد حقق الفيلم في غالبيته في اطار من التزيين الطبيعي بينما كان لمسكن الباشا من الاهميـة ما يماثل الوصف البلزاكي – نسبة لبلزاك – للقصور المترفة .

وتضرر يوسف شاهين من ميله الى التقلبـات البوليسية في الفيلم الذي كرسه لبطلة الثورة الجزائرية « جميلة » ١٩٥٨ الذي مثلته بكثير من النجاح مع ذلك الممثلة المنتجة ماجدة . الا انه قدم رائعته في « باب الحديد » ١٩٥٧ الذي كاد لولا القليل ان يفوز بجائزة مهرجان برلين .

تدور وقائع الفيلم في بضع ساعات في محطـــة كبرى وتشرك في الاخراج مستخدمي المحطة وحماليها وبائعة شراب ليمون(حلمي رستم)ـ هكذا في النص ولعل المقصود هند رستم ـ وأحد المشوهين وبائع مجلات « مثيرة » (مثل الدور الحقق نفسه بأهليـــة وجدارة) ، والمسافرين وحركة القطارات المحمومة ،

فتذكرنا في هذا الصدد الفيلم « المحطة الاخيرة *Stazione Termini* » الذي كانت حياة محطة مستخدمة كخلفية لقصة مبتذلة او فيـلم « على ارصفة الميناء » ، مع فارق عن فيلم كازان ، ان هذا الاخير يدافع بقوة عن النقابية . لكنه اذا كان قد استلهم من هذا الفيلم فانما فعل ذلك في « المياه السوداء » (صراع في المينـــا ١٩٥٦) . ان باب الحديد يستهوي النفس بعقدته البوليسية التي تتشابك فيها حوادث مختلفة . لكنه يستهوي اكثر بالحياة الشعبية والنماذج البشرية الـــتي تجسدتها طبقات اجتماعية مختلفة . اما التحقيق فناجح وعفيف .

وابرز يوسف شاهين امكاناته في اخراجه الضخم لفيلم « صلاح الدين » ١٩٦٢ ثم عاد الى المواضيع العصرية بنقده البورجوازية في « فجر يوم جديد » ١٩٦٤ . ولما خيب امـــله الفتور الذي لقيه هذان الفيلمان الطموحان ، استقر في وطنه الاصلي ، لبنان .

ومن بين الذين قدموا افضل افـــلام لهم بعد العام ١٩٥٢ ، لا بد من ذكر هنري بركات ، من اصل لبناني هو الآخر ، الذي بدأ بعد عـــام ١٩٤٠ وتمرس قليلاً في كل الانواع من موسيقية وميلودرامية الخ . ، بحسب رغبـات المنتجين ، فادار بذلك افلاماً عديدة مثلها المغني المشهور فريد الاطرش . لكنه قـدم منذ العام ١٩٥١ فيلماً على جانب كبير من الاهمية « دعـاء الكروان » حيث اقتبس الشاعر رواية لطه حسين واظهر بكثير من الصدق حياة خادم فقيرة لم تلبث ان استغويت في الارياف الفقيرة وفي بيوت الاغنياء من المالكين . وفيلم «مذكرات خادمة » المصري هذا لم يكن ميلودرامياً في شيء بل كان واحـــداً من افضل الافلام المحققة طيلة ايام فاروق الاخيرة . وعاد هنري بركات الى موضوع مماثل في فيلم كان اكثر نجاحـاً من الاول « الخطيئة » ١٩٦٥ (الحرام) الذي يقتبس رواية حديثة ليوسف ادريس والذي قدم بنجاح واضح في مهرجان كان. كذلك قدم فيلما جيداً جداً وفي ارياف الفيوم ايضاً « حسن ونعيمة » ١٩٥٨ ، مقتبسا

مسرحية للشاعر عبد الرحمن الخميسي مع موسيقى بديعـة لعبد الوهاب تستعيد النصوص الغنائية الشعبية – الفولكلورية – المطابقة .

وبعد الثورة الناصرية عام ١٩٥٢ ، انتجت افـــلام وطنية كثيرة تستعيد مواضيعها من تاريـــخ الاسلام ومن النضالات ضد الاستعمار بصورة خاصة ك : « مصطفى كامل » ١٩٥٢ لأحمد بدرخان و « يسقط الاستعمار » لحسين صدقي ، الخ .

ومن بين الوافدين الجدد، نستطيع ان نذكر احمد ضياء الدين المختص بمسليات التقاليد (شباب ضائع ، المراهقـــات) ، وكمال الشيخ الذي يستخدم بافراط « الترقب » البوليسي المركب بعناية والذي يبدو انه قدم افضل فيلم له في « حياة او موت » المحقق كله في شوارع القاهرة ، وعز الدين ذو الفقـــار الذي يحب الميلودراما اكثر مما ينبغي والذي حقق مـــع ذلك بذكاء « امرأة في الطريق » ١٩٥٨ استناداً الى موضوع جيـد لعبد الحي الدين – هكذا في النص – واضع نص باب الحديـــد ، وفيلمين آخرين وطنيين « بور سعيد » و « رد قلبي » . ولنسجل كذلك هنا النجاح الضخم لافلام اسماعيل ياسين الهزلية التي يديرهـــا بصورة عامة فطين عبد الوهاب .

وفي اعوام ١٩٦٢ – ١٩٦٣ ، أُمم الجـــانب الأكبر من السينما في الجمهورية العربية المتحدة ، تأميماً يرجع جـانب منه الى تأميم المصارف الكبرى ، وبنك مصر بصورة خاصة ، من قبل حكومة ناصر . واصبحت الدولة مالكة للمماثل الرئيسية ولدور عرض عديدة ولوكالة توزيـــع الخ . ، فأقامت مدينة للسينما وأسست معهداً لتخريج السينمائيين الجدد واعدت تخطيطاً شمل الانتـاج وزيادة دور العرض في الارياف حيث كانت مثل هذه الدور لا تزال نادرة .

ولا يزال الوقت مبكراً لتقدير ما قد ينتجه هذا الجهد في قطاع هام اخضع للنظام الاشتراكي ، خلال أمد قصير أو طويل . ولكن علينا ان نهنىء مديري هذا القطاع الذين اتاحوا الفرصة للمستجدين امثال حسين كمال « المستحيل » ١٩٦٥

وخليل شوقي. الا انه من الصعب قطع الصلة بتقاليد السينما المصرية القديمة المقامة ايام الملك فاروق وبالسيطرة الاستعمارية ، وهي تقاليد وسيطرة اثبتت جدارتها التجارية بتصديراتها الجسيمة (٧٠٪ من مدخول الانتاجات في بعض السنين) الى دول عربية مستعمرة في الغالب او شبه اقطاعية .

ومن المؤكد ان افلام الجمهورية العربية المتحدة تباع بكميات اقل في اسواق العالم العربي منذ عام ١٩٦٠ . لقد ساهمت الخلافات السياسية في تحديد هذا التراجع كما ساهم في ذلك جمهور ألف التجديد فيها ، لذلك التفت جانب كبير من المتفرجين الى الافلام الهندية الراقصة والغنائية .

ولكن لنا ان نظن ان منافسة الافلام العربية التي يتوسع انتاجها في بيروت والجزائر وتونس ودمشق « الخ . » ستكون اقل ضرراً من نفعها بالنسبة لافلام الجمهورية العربية المتحدة ، وسيسهم تطورها الفني في تنافس سليم اكثر نفعاً من احتكار غالباً ما يكون مولداً للتصلب والتلاشي والهزال .

لبنان ان وضع الاستثمار في هذا البلد ممتاز عن كل ما عداه في العالم العربي بل والعالم السينمائي اجمع ، طالما بيع فيه عام ١٩٦١ ، رغم وجود شبكتين للتلفاز ، حوالي ٢٥ تذكرة دخول لكل من السكان ، اي ما يعادل اربعة اضعاف ما بيع في فرنسا وعشرة اضعاف مبيعات الجمهورية العربية المتحدة .

لكن هذا المعدل الاحصائي تم الوصول اليه بتقسيم الاربعين مليون تذكرة مباعة على عدد السكان الرسمي ، اي « ١٦٢٦٠٠٠ » ، الذي ينكره بعضهم . وهناك خاصة اخرى لهذا البلد ، هي عدد اللبنانيين الذين يعيشون في الخارج (١١٥٠٠٠٠ عام ١٩٦٢) ، الذي يعادل عدد السكان تقريباً . استقر هؤلاء المهاجرون بصورة خاصة في الامريكتين (٤٠٠٠٠ في الولايات المتحدة ، ٣٠٠٠٠٠ في البرازيل ، ١٧٠٠٠٠ في الارجنتين) وكذلك في افريقيا العربية او السوداء (٦٨٠٠٠ في مجموعهم) . وهم تجار في معظم الحالات يملكون في

امريكا اللاتينية بصورة خاصة وفي افريقيا ، عدداً غير قليل من دور العرض ، متخصصة احياناً بالافــلام المصرية . وعلى هذا فان بيروت ، المركز التجاري والمصرفي الكبير ، تحوي عدداً من الموزعين الذين يشترون الافلام الغربية كذلك لدول عربية عديدة .

في القرن التاسع عشر ، كان لبنان وهو ما يزال جزءاً من المملكة العثمانية ، واحداً من البلدان العربية الاوائل الــتي جددت ثقافتها مع متطلبات العصر ، فكان اللبنانيون رواد المسرح الاوائل ، تمثل فرقهم مسرحيات اوروبية باللغة العربية ثم مسرحيات اصيلة في كل الحوض البحر المتوسطي . ولا يزال هــذا البلد الصغير اليوم محافظاً على دور ممتاز في مسارح الشرق الاوسط . وهنــاك عدد غير قليــل من الممثلين والمطربين والمحققين السينمائيين المصريين من اصل لبناني .

ان اول فيلم لبناني طويل « مغامرات الياس مبروك » ، يدور موضوعه حول مغامرات بدوية في اوروبا ، فكانت متواليات كثيرة منه تقع حوادثها في باريس وروما . وهناك فيلم طويل آخر « بين اطلال معابد بعلبك » حققه الايطالي جوليو دو لوكا عام ١٩٣٥ . وقد تحدد انتاج ما بين الحربين ابان ما كانت البلاد تحت الانتداب الفرنسي بثلاثة افلام طويلة .

وبعد الحرب والاستقلال ، أُعد ممثلان صغيران في لبنان ، لكنهما استخدما غالباً من قبل منتجي القاهرة الذين توخوا استخدام جمال البلاد الطبيعي بشيء من طابع ما هو غريب . وهكذا فقد حقق المصري حسين فوزي « عروس من لبنان » عام ١٩٤٨ فحصل على نجاح كبير ، وكذلك « كوكب ، اميرة الصحراء » ١٩٤٧ لعلي العريس الذي كان فيلم مغامرات لا ينطق باللبنانية ولا بالقاهرية ولا بالعربية المدرسية ، بل باللغة « البدوية » المزعومة التي ابتدعتها افلام القاهرة . ولم ينتج بين اعوام ١٩٤٧ - ١٩٥٧ غير خمسة افلام . الا ان اول فيلم لبناني قيم كان عام ١٩٥٧ « الى اين ؟ » حققه جورج ناصر بشكل

مستقل ، تحقيقاً يشبه في خارجياته اسلوب الواقعية الجديدة ، مع احتواء الفيلم على قصة لبنانية صميمة . يرينا الفيلم جبلياً فقيراً يغادر اسرته الى امريكا املا في الحصول على الثروة ، ثم يعود بعد وقت طويل اكثر فقراً وقد نسيه الجميع ليموت قرب ذويه . وكان « الى اين » نجاحـــاً حقيقياً بفنه وبمطابقته للواقع خصوصاً في جزئه الاول ، مثل لبنان في مهرجان كان فأثار انتباه النقد العالمي . لكنه انتهى باخفاق تجاري ذريع لأنه - بسبب نطقه باللبنانية - لم يستثمر في اي من بلدان الشرق الاوسط . ولم يحصل في لبنان على عرض في الدور المخصصة حصراً للافلام الغربية ، لذلك فقد ظل مجهولاً من الجمهور المثقف ولم يحصل على اي نجاح لدى الجماهير الشعبية للسينمات العربية التي ألفت بصورة خاصة الافلام المصرية الرديئة الميلودرامية او الموسيقية . لهـــذا ، لم يستطع جورج ناصر ان ينتج ويحقق فيلماً طويلاً آخـــر ، واضطر الانتظار حتى عام ١٩٦٢ ليدير « الغريب الصغير » الذي حقق بعناية ، لكنه افتقر الى الطابع الوطني الصحيح الذي افاض على « الى اين » قيمته .

اتسم الانتاج بعد العــام ١٩٥٨ بشيء من النهضة (١٨ فيلماً بين ١٩٥٨ - ١٩٦٣) ، لكنها كانت افلام تجارية في الغالب ، شرع بها لبنانيون او مصريون ما كانوا يرغبون في العمل في القاهرة لاسباب شتى .

وشهد عام ١٩٦٤ نشاط حقيقي اذ حقق في ذلـك العام اكـــثر من ٢٢ فيلماً طويلاً بينما شرع عام ١٩٦٥ بما لا يقل عن الخمسين .

ويرجع جانب كبير من هذا التوسع المفاجيء الى افول صادرات الجمهورية العربية المتحدة ، مما حدا ببعض رجال الاعمــال ، سواء اكانوا مصريين ام غير مصريين ان يحولوا بيروت الى منافسة للقاهرة . ولكن ، لا يبدو هذا الانتــاج الغزير ، الناطق تارة بالقاهرية واخرى باللبنــانية ، ذا نوعية فنية جيدة بصورة عـــامة .

لكن جهداً حقيقيـــاً بذل في « بياع الخواتم » ١٩٦٥ الذي حققه يوسف

شاهين جاعلاً نجمته المطربة اللبنانية الشهيرة فيروز . ان هذا الفيلم الذي يقتبس مغناة رمزية قصيرة — اوبريت — ، يبدأ بهذه الجملة : « انها قصة قرية ، القصة غير حقيقية والقرية لم يكن لها قط وجود » التي تعطي طابع خاطر موسيقي فتان مفعم بالجذل واللمعة . والنجاح الذي احرزه هذا الانتاج الباهظ التكاليف، قادر على ان يفتح للسينما اللبنانية منافذ تجارية هامة لكنه قادر كذلك على خلق تطلعات فنية حقيقية وتحويل بيروت الى مركز هام في عالم الفيلم العربي .

سوريا

لم تبدأ الحفلات المنظمة الاولى في احد مقاهي دمشق الا عام ١٩١٢ ، فكان لها من النجاح ما حفز على وجود قاعات عديدة في سوريا التي كانت حينذاك تحت السيطرة التركية .

عرضت تلك القاعات خلال الحرب افلاماً واردة في الغالب من المانيا ، حليفة الاتراك ، ثم ، افلاماً آتية من باريس وهوليود عندما وضعت البلاد « تحت الانتداب الفرنسي » .

عام ١٩٢٨ ، قامت جماعة من الشبان المتحمسين للسينما وطرافتها وما فيها من امكانية الربح السريع ، فانتجوا « المتهم البريء » الذي كان نصه متأثراً بمغامرات مجرمي امريكا — غانغستر — . وعهدوا بالاخراج وبالدور الاول الى ايوب بدري (صلاح دهني) . الا ان الرقابة الفرنسية قطعت او غيرت كل المشاهد التي كانت مسلمة شابة تقوم فيها بدور بطولي . ونال الفيلم نجاحاً كبيراً في سوريا ولبنان، لكنه لم يغط نفقاته مما اضطر مؤسسة « حرمون » التي انتجته الى التوقف عن العمل .

وفي عام ١٩٣١ ، حقق المهندس الزراعي اسماعيل منصور الذي اطلع على العمل السينمائي في النمسا ، « تحت سماء دمشق » الذي تدور وقائعه في شوارع العاصمة القديمة . وعندما ظهر على الشاشة عام ١٩٣٢، تضرر ذلك الفيلم الصامت من منافسة افلام القاهرة الناطقة الاولى . وعلى الرغم من استعمال جهاز التفخيم « لتصويته » اثناء العرض فان انتاجه انتهى بكارثة مالية . وكان ان اضطر

منتج « تحت سماء دمشق » ايوب بدري ، الى الانتظار حتى عام ١٩٣٧ ليشرع من جديد بفيلمين طويلين « نداء الواجب » وفيـلم آخر يدور حول ثورات الفلسطينيين ضد الانجليز . واستعيرت مشاهد المعارك من افلام اجنبية او اخبارية.

وكان ذانك الانتاجان صامتين ايضاً يوفق القائمـون بهما الصوت اثناء العرض بواسطة مجهار – هوبارلور – . فكانا اخفاقين جديدين .

وبعد عام ١٩٤٥ وحصول البـلاد على استقلالها ، قامت جماعة من اثرياء الحرب المدركين للارباح الضخمة التي خلفتها الافلام المصرية ، فأسسوا في حلب شركة كبيرة مغفلة لانتاج افلام سورية ، انحصر نشاطها في ادارة فيلم في القاهرة حققه نيازي مصطفى « ليلى العامرية » وفي تأسيس معمل جيد التجهيز في خلدة قرب بيروت ، لم تحقق فيه الشركة اي فيلم حتى تاريخ تصفيتها .

وخلال فترة ما بعد الحرب ، قام المصور احمد عرفان بعـد فيلمه الوثائقي « الجيش في القتـال » فأخرج « عابر سبيل » ١٩٤٩ ، حمضه وسجل صوته في باريس ، بعكس نزيه شهبندر الذي حقق في دمشق « ضيـاء وظلال » ١٩٤٨ بالوسائل المحلية . الا ان اياً من هذين الفيلمين الطويلين لم يكن ناجحاً من الناحية المادية او الفنية . وانقطع الانتـاج فترة طويلة . ولكن مختلف الوزارات (الزراعة ، التربية ، الصحة ، الدفـاع) انتجت بين اعوام ١٩٥٠ – ١٩٦٠ عدداً لا يستهان به من الافـلام القصيرة . وبذل جهد خاص من جانب وزارة الثقافة والارشاد في هـذا السبيل ، يمكننا ان نذكر من بين تحقيقاتها وثائقيات اليوغسلافي بوسكوفوتشيتيش وفيلم صلاح دهني الوثائقي عن « الماء والجفاف » . ثم اصبحت دوائر هـذه الوزارة عام ١٩٦٣ المؤسسة العامة للسينما . ولكي تمول نشاطها ، عمدت الدولة الى فرض ضريبة مساعـدة على الاربعماية والخمسين فيلماً او الخمسماية التي تستورد سنوياً وحددت المؤسسة هدفها بخلق صناعة للسينما في البلاد بالتعاون مع المنتجين المستقلين عند الاقتضاء. وانتج خلال عام ١٩٦٥ – ١٩٦٦ على هذا الاساس ، عدداً من الافلام الطويلة السورية « لقاء في تدمر » ،

« سلطانة » وهو توفيق عربي لفيلم « المنقح *Revisor* » لغوغول ، الخ .. بينما كان العمل قائماً لتشييد ممثل حديث من قبل المؤسسة العامة للسينما .

كانت الجمهورية العربية السورية تملك في نهاية عام ١٩٦٢ ١١٠ دور للسينما. ومن بين الـ ١٨ داراً في دمشق ، كرست اربع منها للافلام العربية بينما كانت الدور الاخرى تقدم عروضاً غربية . ثم ان بعض الافلام الهندية حصلت على نجاح ضخم في البلاد حيث كانت تنافس افلام الجمهورية العربية المتحدة .

العراق

بحسب قول السيد حقي شبلي[1] ، « لم يكن للمسرح والسينما اي وجود في العراق قبل الحرب العالمية الاولى ، باستثناء بعض الفرق المسرحية الصغيرة التي كانت تزور بغداد من حين الى آخر » . فالسينما التي يبدو انها دخلت البلاد اثناء الحرب ، توسعت بعد عام ١٩٢٢ مع تأسيس الحكومة العراقية وادخال الافلام العربية الاولى والسينما الناطقة .

ولكن وجب انتظار نهاية الحرب العالمية الثانية لينتج في البلاد الفيلمان الطويلان الأولان لحساب الشركة العراقية المصرية . الفيلم الاول « القاهرة بغداد» اداره المصري احمد بدرخان والثاني « ابن الشرق » اداره العراقي ابراهيم حلمي. وكان الممثلون الرئيسيون من العراقيين . اما النساء فقامت المصريات بادوارهن باعتبار ان التقاليد العراقية كانت ما تزال تستنكر بعد الحرب ان تصبح النساء ممثلات .

وقد بلغ من نجاح هذين الفيلمين في البلاد ان اقيم في بغداد ممثل صغير حقق فيه عام ١٩٤٨ – ١٩٤٩ الفيلمان الطويلان « ليلة في العراق » الذي اداره الفرنسيان اندريه شاتان وجاك لومان و « ايلا وعاصم » الذي حققه المصري كمال مرسي يعاونه العراقي شوكت .

---

١ ـ تقرير قدم للمؤتمر الثالث للمائدة المستديرة في بيروت . والسيد حقي شبلي هو مدير مؤسسة السينما والمسرح في العراق . المؤلف

في عام ١٩٤٩ ،كان العراق وسكانه خمسة ملايين ، يضم ٧١ داراً للسينما منها ٣٢ في الهواء الطلق. وبلغ التردد، وهو عال بالنسبة للعالم العربي ، ٤ - ٥ تذاكر للفرد سنوياً . وبين اعوام ١٩٤٧ و ١٩٦٠ ، حقق عشرون فيلماً طويلا تقريباًفي العراق الذي بات يحوي في سنة ١٩٦٠ ، ٨٥ داراً دائمة تعداد مقاعدها مائة الف مقعد وعشرين داراً متنقلة تقريباً وعدداً من المنشآت في الهواء الطلق . ومن بين الافلام السابقة لعام ١٩٦٠ ، نذكر الفيلم التاريخي الملون « نبوخذ نصر » لكمال عزاوي و « فتنة وحسن » ذلك الفيلم الموسيقي بجوه القروي الذي حققه حيدر العمر والذي جاء نجاحاً تجارياً ضخماً اذ عاد بعشرة اضعاف تكاليفه،و « سعيد افندي » بصورة خاصة الذي حققه كمير كميران حسني ١٩٥٨ بوسائل قليلة جداً في شوارع بغداد ، والذي اجاد اظهار الحياة الشعبية من خلال ترددات موظف صغير والهياته المتواضعة . وقـــام بدور الموظف ، الممثل العراقي الشهير يوسف الاعمى . وفي عام ١٩٦١ ، حقق كميران حسني مسلاة عن التقاليد جذابـــة « مشروع زواج » ، كتب نصه عبد القادر والي المولع بفن الفيلم الذي وجـــه عام ١٩٥٤ « من المسؤول » .

وفي عــام ١٩٥٩ ، اسست وزارة الارشاد والثقافة المؤسسة العامة للمسرح والسينما التي اضطلعت كذلك بالتلفاز . وهذه المؤسسة التي اقيمت عام ١٩٥٩ ، زيدت امكاناتها ووسائلها عـام ١٩٦٤ زيادة كبيرة ، فأوجدت جريدة اخبارية نصف شهرية واخذت تنتج وثائقيات وافلاماً للتلفاز وتعرض افلاماً قصيرة حققتها مختلف الوزارات اضافة الى ٣٢ فيلماً طويلا انتجت بين اعوام ١٩٤٥ - ١٩٦٥ ، بتمويل من الرساميل الفردية . ويبدو ان الانتاج قد ارتفع منذ العام ١٩٦٠ الى اثنين أوثلاثة افلام في السنة . وكان افضل نجاحاته «البصرة الساعة ١١ »الذي حققه ويليم سيمون (وهو انجليزي ولا ريب) و«الدكتور حسن» للسيدمحمد منير الياسين. ومنذ عام ١٩٦٥ ، اخذت مؤسسة السينما تنتج افلامــاً متوسطة الطول مخرجة اخراجــاً : « الجابي » الذي كتبه وحققه جعفر علي (جوفر علي بالنص) مدير

التلفاز العراقي . كما تأسست عام ١٩٦٥ شركة عراقية مصرية للانتاج والتوزيع.

الاردن

تطورت السينما منذ العام ١٩٤٠، عندما كانت المملكة الهاشمية لا تملك اكثر من اربع دور للسينما ففي عام ١٩٥١ اصبح عددها ١٦ ثم ٢٤ عام ١٩٦٠ و ٥٠ عام ١٩٦٥ . عشرون الف مقعد يتردد عليها ستة ملايين[1] متفرج ، اي بواقع ثلاث تذاكر سنوياً للفرد الواحد . والاردن يملك التلفاز منذ عام ١٩٦٥ لكنه لا يملك المماثل . ولقد انتجت وزارة الاعلام وثائقيات مختلفة سياحية وافلاماً قصيرة مكرسة في الغالب لزيارات رؤساء الدول العربية او للحفلات الرسمية .

العربية السعودية

يحرم قانون سعودي خلق السينمات المخصصة للعرب استناداً الى تفسير وهابي للقرآن شديد التطرف ، تناقضه غالبية المسلمين . لكن الافلام ليست ممنوعة على الغربيين وعلى الوحدات الامريكية المتوقفة في البلاد وكذلك على موظفي الارامكو الكثر، وهي شركة بترول تدر عائداتها على حكومة البلاد بموارد هائلة . وفي الظهران ، مركز الارامكو ، تقوم دور عرض مكيفة تعرض فيها للغربيين حصراً احدث اضخم الانتاجات الهوليودية . وهناك مراكز عرض اقل فخامة مقامة حيثما يكون هناك غربيون مستخدمون لدى الارامكو. وكانت المملكة السعودية عام ١٩٦٥ الدولة الوحيدة في العالم العربي التي يجهل سكانها رسمياً كل شيء عن السينما . ولكن ، استناداً الى اقوال محرر « لوموند » ايريك رولو في تلك السنة « تجاوز الملك فيصل القانون الذي يحرم فتح دور للسينما باقامة شبكة للتلفاز رغم احتجاجات لجان الأمر بالمعروف التي تطبق بشدة على البلاد . واخذت البرامج التي كانت دينية وتعليمية دقيقة بادىء الامر ، تتطور نحو الصيغ الأكثر

---

١ ـ واضح ان هناك خطأ في النص من حيث عدد السكان ، ونلاحظ ان المؤلف وقع في اخطاء كثيرة يتعلق معظمها بالاسماء في هذا الفصل الذي كتبه خصيصاً لهذه الترجمة ، لعل السبب يرجع الى المصادر التي استقى منها بقدر ما يرجع الى صعوبة اللفظ . المترجم

تسرية . وهناك ميلودرامات مصرية ، اجتزئت منها المشاهد التي تبدو فيها النساء على شيء من العري ، تعرض بشكل متزايد . وتلقى « المطاوعون » ، وهم المتطرفون بالتقوى المكلفون من قبـل السلطات بفرض احترام العقائد الاسلامية الوهابية ، تعليمات بالظهور بمظهر اقل صرامة » .

ويقدر الكثيرون ان امتداد الشاشات الصغيرة الى « السينما المتلفزة *Télécinéma* » يمهد لاصلاح اكثر جذرية ايضاً . ويؤكدون ان اتفاقات قيد المناقشة جارية الآن مع شركة امريكية لبناء شبكة من دور السينما يرتادها السكان العرب . الا ان الشخصيات السعودية الثرية تملك لديها دور عرض خاصة . ومشتريات البلاد من مصر بلغت في بعض السنين مكانة هامة جداً . ففي عام ١٩٥٩ اشتريت ١٥٥ نسخة من افلام ١٦ ، ٢٣ و ٣٥ مم كما اشتريت ١٣١ نسخة ١٦مم عام ١٩٦١. وهذا العدد الكبير من الافلام ذات الحجم المعدل تجعلنا نعتقد بأنها مخصصة للعرض في دور سعودية خاصة بالنظر الى انه يستبعد كثيراً ان تكون مخصصة لموظفي الارامكو الغربيين . ولقد اعطى الملك نفسه المثل على هذه العروض الخاصة اذ اشترى ابان اقامته في لندن عام ١٩٦٤ ، اضافة الى عدد من سيارات الرولز رويس ، نسختين من فيلم « لورنس العرب » بحجم ٧٠ مم لنفسه ولحاشيته .

اليمن

ظلت السينما محرمة في هذا البلد حتى ٢٧ ايلول ١٩٦٢ ، حيث اتسم نجاح ثورة في العاصمة بصورة خاصة بعرض عام في ساحة عامة لفيلم من الجمهورية العربية المتحدة . وبحسب قول اريك رولو من جريدة « لوموند » ، : « وجب ان تكون هناك ثورة لكي يمكن عرض افلام بشكل عام في هذا البلد الاقطاعي الذي كانت السينما محرمة فيه باسم الدين الاسلامي بل حتى مجرد التصوير الفوتوغرافي . لكن الامير الوارث ، الامام بدر ، كان يملك قاعة عرض خاصة . ولقد قام بفيلمة ذكريات سفره كهاوٍ سينمائي اضافة الى شريط يشهد بميوله الخاصة جداً في موضوع العاطفة » . ولما طرد من عاصمته

صنعاء ومن قصره ، ظل الامام البدر حتى عـام ١٩٦٦ يوالي الحرب الاهلية ضد خصومه . ولقـد التقطت خلال هذه الحرب افلام اخبارية عديـــدة من قبل سينمائيين مصريين ومن بلاد اخرى . وفي نهاية عام ١٩٦٥ ، كرس فيلم وثائقي طويل لليمن ولتطوره الثقافي والصناعي والزراعي الحديث .

الكويت ان مكنونات البترول الهائلة في هذا البلد الصغير تعود عليه « بحصص » ضخمة جداً تصل عائداتها نسبة الى الفرد الواحد من السكان من الناحية الاحصائية ، الى مستوى الولايات المتحدة .

في عام ١٩٦١ ، شرعت وزارة الارشاد والاعلام الكويتية بادخـال السينما والتلفاز الى البلاد وتوسيعهما . ومنذ ذلك التاريخ ، وهـذه الوزارة تنشر فيلماً شهرياً « مرآة الكويت » يحققه بصورة خاصة تقنيون انجليز . كما مولت وثائقيات فولكلورية وتعليمية وتربوية . لقد بلغ انتاجها عـام ١٩٦٥ خمسة افلام وثائقية بحجم ٣٥ مم و ٢٥ فيلماً تثقيفياً بحجم ١٦ مم . كما وضعت في برنامجها لعام ١٩٦٦ ١٩٦٧ ، اقامة سينما فنية وانشاء مخبر للطبع وممثل حديث وفق آخر ما توصل اليه الفن .

اما عن السينما ، فان ثراء الكويت يتيح له في هذا المضمار ، كما هو الحال في المضامير الاخرى ، ان يصبح ممول البـلاد العربية الاخرى ومن المحتمل ان تمول هذه الأمة الصغيرة بنهاية الستينات انتاجات هامة . على ان الوزارة على أية حال سمحت عام ١٩٦٥ بالتحقيق الجماعي لافلام متوسطة بالألوان المشتركة على غرار « الطريق الى مكة » و « الاردن نهر عربي » ضمنت نشرها بلغات متعددة .

قطر حوالي العام ١٩٦٠ ، حقق الانجليزي رود باكستر في هذا البـلد فيلماً طويلاً بالألوان « قطر » يصف حياة الرحل وافول صيد اصداف اللؤلؤ والنهضة الهامة التي انطلقت بانتاج البترول والتطوير الذي ادخلته على البلاد .

وقطر ، وان لم تكن على مثل غنى الكويت ، الا انهـا زبون جيد جداً لانتاجات القاهرة بالنظر الى انهـا اشترت منها ١٤٥ نسخة عام ١٩٥٩ ، وهو عدد يفوق مشتريات بلدان المغرب الثلاثة مجتمعة .

ليبيا هذا البلد الذي كان مستعمرة ايطالية قديمة ، لم يكن يحوي عـام ١٩٦٠ اكثر من ٣٥ داراً لعرض ٣٥ مم مجموع مقاعدها ينـاهز العشرين الفاً تقريباً ، لا يزيد التردد عليها على اكثر من تذكرتين في العام الواحد لكل فرد من السكان . وكان يصدر الى هـذه السوق الصغيرة حينذاك ٤٤٢ نسخة من الافلام الامريكية و ١٤٧ فيلماً آتية من روما ، ١٠١ من القاهرة ، ٤٩ من باريس و ٣١ من فرنسا . وكان على هـذه الافلام ان تحمل على الشريط ترجمة عربية . امـا الجمهور فكان يفضل « افلام الحركة » التي لا حاجة فيها الى فهم الحوار . وبحسب ما نعلم ، لم تقع في البلاد حتى عام ١٩٦٦ اية محاولة لايجاد سينما عربية وطنية حتى ولا على مستوى الافلام القصيرة . لكن افلامـاً طويلة عديدة اجنبية حققت في البلاد وفي المقام الاول ، الفيلم الايطالي الاستعماري « جينينا »الكوكبة البيضاء ١٩٣٦ » . ومن المحتمل ان يؤدي اكتشاف المصادر البترولية الغزيرة في البلاد خلال فترة من الزمن مجهولة الأمد الى تحقيق انتـاج افلام يستحيل علينا منذ الآن ان نتنبأ بنوعيتها .

السودان ان الاستثمار التجاري فيه ضعيف الانتشار ، لكن الحكومة بذلت منذ عـام ١٩٦٠ مجهوداً حقيقياً من اجل السينما التثقيفية بانتاجها خلال ستة اعوام او سبعة حوالي اربعين فيلماً وثائقياً قصيراً و ١٣٠ موضوعاً اخبارياً . وهي تملك بين ٢٤ و ٣٦ وحدة متحركة معظمها من حجم ١٦ ملم واحياناً ٨ ملم ، تجوب البلاد سواء اكان بالقطار او بواسطة سيارات النقل . واجتذبت بعض البرامج التي قدمت في الاقاليم النائية التي ما تزال تجهل كل شيء عن السينما ، حتى غاية ٩٥٪ من السكان . وهناك ما يقارب الثلاثين مدرسة تملك كذلك اجهزة عرض . وكانت البلاد تحوي عام

١٩٦٠ خمساً وثلاثين داراً تجارية للعرض .

وفي عام ١٩٦٥ ، كان التلفاز الذي بـدأ يعمل منذ أمد قريب ، يبث ستاً وثلاثين ساعة في الاسبوع . لكن البلاد لم تكن تملك اكثر من ثمانية آلاف جهاز استقبال . ولم نستطع حتى الآن ان نشاهد اي فيلم سوداني ، لذلـك فاننا نجهل النوعية الفنية لتلك الافلام الوثائقية وما اذا كانت قد حققت من قِبَل سينمائيين اجانب ام سودانيين .

تونس

يبدو ان تونس كانت البلد الأول بين كل البلاد العربية الذي حقق فيلماً طويلاً وطنياً حقاً . كان بوسعنا ان نقرأ في المجلة الاسبوعية الفرنسية « مون سينيه » بتاريخ ٣٠ تشرين الاول ١٩٢٤ ان « ناقـــداً سينمائياً تونسياً ، من طليعة انصار السينما ، السيد سماما شيكلي ، وهو واحـد من اقدم مصوري اللقطات ، قد انتج مؤخراً « عين الغزال » (فتاة قرطاجـة) ، وهو عمل اصيل مشبع بالطابـع المحلي لم يقتض اي عون ممثلي اذ مثلت كل المشاهد في الخارج » . امتاز هذا السينمائي التونسي الذي اصبح مصوراً منذ مستهل القرن، بين اعوام ١٩١٤ — ١٩١٨ بصورة خاصة ، بتصويره افلاماً اخبارية حربية على الجبهة الفرنسية .

مثلت عين الغزال هايدي شيكلي التي ابتكرت النص كذلك . وكان المحقق الامريكي ريكس انغرام المقيم في نيس قد لاحظها قبل شهور قليلة في تونس ابان ما كان يصور فيلم « العربي » مع رامون نوفارو ، فأعطى دوراً صغيراً للفتاة التي اصبحت في الفيلم الذي اداره ابوها ، ابنة احـد القواد يقع في غرامها فلاح غني « عبد القاسم بن طيب » بينما تحب من جانبها مؤذناً فقيراً « سي احمد دزيري » . فلما زوجت قسراً بالاول ، ما لبثت ان فرت مع حبيبها ، فطاردهما الزوج الغني وكاد ان يقبض عليهما ويسجنهما فانتحر كلاهما . وكان باي تونس قـد وضع تحت تصرف سماما شيكلي لتصوير فيلمـه ، قصره ومدرسة قرآنية واشخاصاً ثانويين عديدين .

الا ان الفيلم حصل على نجاح تجاري قليل ، فلم يستطع السينمائي الا ان يحقق بصعوبة فيلماً طويلاً آخر كتبت ابنته نصه كذلك، دون ان يقدر على انجازه لعرضه على الشاشات التونسية او الفرنسية .

ان فيلم « عين الغزال » ذلك الأثر السينمائي العربي الثمين ، قد انقذته المكتبة السينمائية التونسية . ولكن ليس هناك ما يؤكد ان شركة الافلام التونسية التي اسسها دوكوكليه عام ١٩٢٨ قد حققت بالفعل « سر تانوما » ولا « اسطورة الكوربوس » اللذين قيل ان فيرا يوركين كانت ستمثلهما .

لقد حاول الفرنسي آ. كروزي ان يحقق فيلمين طويلين في تونس ناطقين باللغة العربية . لكن الاول « مجنون القيروان » مع الراقصة فليفيا شيما توقف عام ١٩٣٩ بسبب الحرب والثاني « علي ، ابن الجنوب » ١٩٤٩ ، مع المغني المصري رضا كير – لعل الاصوب خير – لم ينجز قط . اما الفيلم الفرنسي العربي – فرنكو آراب – « تارغي » الذي شرع فيه عام ١٩٣٥ مع الممثلة حسيبة بوشدي – والاصوب رشدي – ، فلم يصور أو انه اختفى بعد تحقيقه دون ان يخلف آثارا تذكر .

وفي عام ١٩٤٥ ، جهزت في تونس قاعة التصوير الصغيرة – بلاتو – والمخابر العادية « لمماثل افريكا » فلم تكد منشآتها حتى عام ١٩٤٦ لتفي بحاجة افلام دعائية محلية او ان تقدم خدمات تافهة للفرنسيين أو الامريكيين الذين كانوا يصورون مناظر خارجية لتونس . وبعد الاستقلال ، نقلت تجهيزات هذا المشروع سراً الى الجزائر .

كانت البلاد تضم ٧١ قاعة عرض ٣٥ مم و ٣٤ قاعة عرض ١٦ مم عام١٩٥٦ يؤمها ٨,٥ ملايين من النظارة ، اي بواقع تذكرتين لكلٍ من السكان . وبعد عشرة اعوام ، ظل عدد الدور ووسطي التردد ثابتين تقريباً ، اذ ان رحيل المقيمين الفرنسيين خلق فراغاً لم يكد يملأه الجمهور التونسي الجديد .

انشيء مركز سينمائي تونسي بتاريخ ١٣ حزيران ١٩٤٦ بموجب قرار من

الباي لكنه حُل عام ١٩٤٩ . ووجب انتظـار الاستقلال ليبذل مجهود حقيقي كمحاولة لانتاج افلام تونسية وذلك مع تأسيس شركة العهد الجديد ثم الشركة المفغلة التونسية للانتاج والترويج السينمائي (S. A. T. P. E. C.) .

في عام ١٩٥٨ ، حقق الفرنسي جـاك باراتييه في تونس التي اصبحت مستقلة « جحا » اعتماداً على نص للشاعر اللبنـــاني جورج شحادة ، مع ممثلين مصريين (عمر الشريف) وتونسيين (الراقصة زينة) وايطاليين وفرنسيين ، الخ . وهذا الفيلم الذي نال الجائزة في مهرجان كان ، فيلم شاعر يعالج مغامرات بطل شعبي - فولكلوري - من جنوب المتوسط بطريقة لا تتفق والاسلوب التقليدي الا قليلاً ، لم يلق قبولاً حسناً من جانب سواد الجمهور في معظم البلدان العربية وحتى تونس نفسها . لكنه حصل على تقدير رفيع من جانب بعض النقاد التونسيين ، كما يشهد بذلك مقال السيد طاهر شيريا :

« ان « جحا » ، عـــلاوة على كونه قصة حب ، ولوج عميق في عالم الانسان الذي هو عالمنا نحن التونسيين ، واكتشاف خارق للدقة والاتقان في وسطنا ، في حياتنا اليومية ، في مزاجنا ، في الافضل والاسوأ اللذين هما فينا . مـا شهدت قط بيوتنا وعائلاتنا الكبيرة العدد وهي تثرثر بصخب حول « الميدا » - المائدة المستديرة - وشوارعنا واسواقنا وجامعتنا الجليلة ، جامعة الزيتون ومعرفتهـا الفائقة ، حمواتنا وزوجاتنـا الكثيرات ، شمسنا في افنية الدور ، ضوء قمرنا على اسطحة مقاهينا المغربية ، فديوينا - المغنين الشعبيين - وعزابنـا وباقة الياسمين على اذنهم ، و « جدعاننا » وقد لفوا حول رؤوسهم الشالات الحمراء ، مـــا شهدتهم قط يُفهمون بمثل هذه الطريقة الناعمة الانيقة الموفقة . ذلك هو عالمنا ، ذلك هو جحا » .

وبعد هذا النجاح الفني لذلك الانتـــاج المشترك ، حددت السينما التونسية نشاطها طيلة خمسة اعوام او ستة بالأفلام القصيرة السياحية في اغلب الاحيان ، بادارة فرنسيين دائماً تقريباً « كخواتم مديحة الذهبية » لغوتييه و « زعا » الحمار

الصغير ، » لياتيك بيللون الخ . او بالافـــلام الوثائقية عن النشاط الحكومي وزيارات رجالات الدول الاجنبية .

ومنذ العــام ١٩٦٤ ، نفخ طاهر شيريا في السينما التونسية نفحة جديدة ، وهو الذي تأسس في الأندية السينمائية الناشطة نشاطاً كبيراً في البلاد والتي تملك كذلك مكتبة سينمائية جيدة . وفي عام ١٩٦٥ انتج فيلمان طويلان في البــلاد بادارة فرنسيين ولكن بمعاونة تونسية واسعة : الفيلم الوثائقي « البعث » الذي اداره ماريو روسبولي وفق مبادىء « السينما المباشرة » والفيلم المؤثر « حميدة » لميشو ميللان الذي يري المنازعات بـين اثنين من الفتيان في العهد الاستعماري ، احدهما اوروبي والآخر تونسي وابن عامل زراعي .

وهكذا ، وبانتظار نهضة السينما التونسية الجديدة بعد ١٩٦٥ ، فان تونس هي البلد المغربي الذي قدم اكثر من سواه افلاماً على مستوى دولي . مع ذلك ، فان استثمارها لا يزال قليل الانتشار في كل مكان . فمن المائـــة والخمس دور التجارية الموجودة في نهاية عام ١٩٦٤ ، يملك التونسيون سبعا وثمانين منها ويملك الاوروبيون ١٨ . لكن البرامج كانت ما تزال اجنبية بشكل حصري تقريباً بواقع ٤١٪ للافلام الامريكية ، ٢٥٪ للفرنسية و ٢٦٪ للايطالية و٣و٨٪ فقط للافلام العربية المنتجة في القاهرة والـتي تنافسها الافلام الهندية منافسة ضارية . والافلام الأوروبية المشفّعة باللغة العربية نادرة جـــداً وكل المداخيل الصافية كانت تذهب الى الخارج .

لكن خطة اربعية وضعت عام ١٩٦٥ لتوسيع السينما تهدف الى تحقيق خمسة عشر فيلماً طويلاً قبل عام ١٩٧٠ ، تمول من الرسوم المفروضة على تذاكر الدخول الى الافلام الاجنبية . وهذا الانتاج قد بدأ كما مر بنا ، وبدأ خير بداية .

المغرب

يبدو ان الافلام الاولى قـــد صورت في البلاد إبان الحرب التي جرت استعمار المغرب ، وبصورة خاصة في آب ١٩٠٧ من قبل السينمائي الجزائري فيليكس مسغيش . وقبـل عـام ١٩١٤ ، اخرجت افلام

كثيرة لكاميل دوموريبون مع الممثلة فالاثنين تيسيه مستخدمة المناظر الطبيعية المغربية . وبعد العام ١٩١٩ ، حقق ج . بينشون ودانييل كيفتان الفيلم الطويل الاول في البلاد « مكتوب » .

اما بالنسبة للافلام الغربية التي تم اخراجها كلياً او جزئياً في المغرب ، فان المغرب كانت المنافس الافضل مركزاً من الجزائر وان تفوقت الجزائر عليها آخر الأمر بعد الحرب .

وقبل نهاية الحرب ، قدر المدراء المحليون لمصرف فرنسي المطلعون على الارباح الهائلة التي تحققها الافلام المصرية ، ان بمقدورهم خلق « هوليود عربية » ثانية في المغرب لمنافسة القاهرة وللافادة منها كذلك في الانتاجات الغربية . وفي عام ١٩٤٥ ، شيد ممثل جيد التجهيز مع قاعات تصوير متعددة ومختبر في سويسي قرب الرباط ، انجزت فيه سبعة افلام عام ١٩٤٧ ، خمسة منها عربية ثم انجز فيلمان عام ١٩٤٨ وتسعة عام ١٩٤٩ منها فيلم عربي واحد وثلاثة افلام امريكية . وخلال هذه الحقبة ، اهتم جلاوي المغرب بالسينما فحول جانباً من قصره الى ممثل احتياطي لتحقيق « كنزي » من قبل فيكي ايفرنيل الذي اقتبس رواية صغيرة شارعية ملحنة لإيف موراند « الثقب في الجدار » . ولقد صور هذا الفيلم على نسختين : فرنسية وعربية ، مع ممثلين مغاربة .

ثم حُقق جهد مهم دعمه ماليا مغربي قومي عضو حزب الاستقلال ، من قبل الفرنسي اندريه زووبادا ، المساعد القديم لجان رينوار وبصورة خاصة في « قاعدة اللعبة » . بدأ بادارة « الباب السابع » وفقاً لنص وضعه اورانش وبوست ، فمثّل النسخة العربية منه كلثوم وغبسي في ادوار ماريا كازاريس وجورج مارشال في النسخة الفرنسية . والفيلم الذي كان يستوحي اسطورة عربية استيحاءً حرا ، تدور وقائعه في العصر الحالى فكان رحيل سيارات النقل الكبرى يقوم فيه على نحو ما مقام القدر .

وفي فيلمه الثاني المغربي « اعراس الرمال » ، ترك زووبادا عصرنا ليرجع

الى حقبة وسيطة غائمة التحديد ، روى فيها ، مستلهماً اسطورة بربرية ، قصة قريبة من « تريستان وايزولت » وكذلك من « مجنون وليلى » . امير يحب يتيمة التأم شملها به عندما بلغ مرتبة القائد فانتحرت لاعتقادها بان حبيبها راغب عنها ، ومات هذا الاخير على قبرها ، مثل الفيلم : العربي التونسي والجزائري حمود براميني والمغربية ايتـّوبنت لحسين والكورسيكية الشابة دنيز كاردي. تقمصت ايتـّوبنت لحسين بعبقرية نادرة دور مجنونة . ولم يكن الفيلم محوّراً — يضم حواراً — بل معرفـاً بالتعليق . اما موضوعه الفرنسي فقد كتبه جان كوكتو الذي اكتشف صدفة « اعراس الرمال » وتحمس له . وكانت النسخة العربية ناطقة بلغة الاذاعة وتصاحبها الاغنيات . واذا كانت نوعية الفيلم قد اقرت بجائزة منحت له في مهرجان البندقية ، فان فشله التجاري كان كاملاً . لم يستثمر في المغرب ولا في افريقيا الشمالية واستقبل استقبالاً سيئاً في لبنان حيث أخذ على المحقق التفاته الى عهد انقضى ومضى ، عهد مغرق في الشعبية ،وامتناعه عن اظهار الحياة العصرية ، الأمر الذي كان مستحيلاً — ولنقل ذلك باخلاص — تحت رقابـة المستعمرين . كذلك افسد النسخة العربية من « الباب السابع » تباين النبرات واللهجات لدى مختلف الممثلين .

ويرجع جانب من اخفـاق هذين الفيلمين الى عداد المنتجين المصريين الذين كانوا يخافون منافسة الرباط والذي انتهى بهم الأمر ، على سبيل المثال ، الى منع بعض نجمات السينما من الذهـاب الى المغرب لتمثيل فيلم « ياسمين » لجـان لورديبه ، الذي حقق فيما بعد من قبل جينا مانس ، الممثلة الفرنسية الكبيرة التي يدنو نجمها من الافول ، والذي شفـّع فيما بعد باللغة العربية . اما السبب الأكبر الذي حدد هذه الاخفاقات المتتالية فكان غيـــاب النجوم والمغنين المغاربة المعروفين في العالم العربي اجمع .

بعد عام ١٩٥٠ ، كانت « قنبلة » السينما المغربية قـد انتهت ، فلم تعد مماثل سويسي لتستعمل الا عرضياً لأفلام فرنسية أو امريكية ، وذلـك بعد ان عدل

المصرف الفرنسي « B. N. C. I. » عن حلمه بجعل رباط تنافس القاهرة . وفي عام ١٩٥٦ ، قبل الاستقلال بفترة قصيرة، ادار الفرنسي هنري جاك في سويسي توفيقاً عربياً لموليير « طبيب بالعافية » (طبيب رغماً عنه)، قام بادواره ممثلون جزائريون وتونسيون بل حتى ومصريون ، اذ حقق الفيلم بانتاج مشترك مع القاهرة . وكان وجود المماثل والمخابر يدفع الى الأمل بان يشرع بعد الاستقلال في نهضة للأفلام المغربية الطويلة . ولكن ، في عام ١٩٦٦ ، بعد عشرة اعوام على استعادة السيادة الوطنية ، لا تزال المغرب تقوم على الاخص مقام الستارة الخلفية لمختلف الانتاجات العالمية وبصورة خاصة الافلام البوليسية كالفيلم الغريب « ماري شانتال ضد الدكتور خا » ١٩٥٥ لكلود شابرول .

وكان قرار وزاري صادر في ٣ نيسان ١٩٤٤ قد أسس مركز السينما المغربي ، تضمن موارده نسبة مئوية تتراوح بين ٢ و ٣ ٪ على موارد دور العرض. وامتدت سلطات هذا المركز الادارية عام ١٩٥٩ امتداداً كبيراً ،فراح ينشر فيلماً اخبارياً اسبوعياً يولّف في باريس منذ الاستقلال .

اقتصر الانتاج المغربي منذ الاستقلال على الافلام القصيرة (حوالي مائة) معظمها شعبية فولكلورية وسياحية . ومن هذا الانتاج ، لا يستحق الذكر غير « من لحم وفولاذ » الذي استلهمه السينمائي الناشيء عفيفي من الحياة النهارية والليلية للدار البيضاء ومرفأها ومصايد اسماكها .

وكانت آمال كثيرة معقودة على « ابناء الشمس » ، الا ان واضع نصوصه ومحققه بنفس الوقت ، دافيد داران، قضى نحبه في حادث طائرة قبل ان يلتقط صورة واحدة لفيلمه الذي حقق تحقيقاً رديئاً فيما بعد من قبل سينمائي فرنسي مغمور .

ومن الممكن ان يكون بناء مخبر حديث في الدار البيضاء بنهاية الستينات واستخدام « اموال المساعدة » من جانب المركز السينما المغربي استخداماً حسناً ، مساعدين على بعث نهضة حقيقية للسينما المغربية .

فالبلاد ، عام ١٩٥٥، كانت تضم ١٥٢ داراً يؤمها ١٥ مليون متفرج ، جلهم من الاوروبيين . وكانت الافـلام العربية تجتذب ثلاثة ملايين من الناس فقط . وفي عام ١٩٦٥ ، كانت المغرب تملك ١٩٦ قاعة لعرض ٣٥ مم و ٣٠ قاعة ١٦ مم ، يتردد عليها عشرون مليون متفرج ، اي بواقع ثـلاث تذاكر سنوياً للفرد الواحد . وكانت البرامج مقدمة في الغالب من الولايات المتحدة (٤٠٪) تتبعها فرنسا مع الفارق الكبير (١٦٪) وتتعادل معها تقريباً الجمهورية العربية المتحدة (١٤٪) التي تنافسها الهند (٦٪) وهي خصم غير غربي . ان نجاح افلام بومبي النسبي راجع بصورة خاصة الى ان نصف السكان المغاربة يتكلمون البربرية ، لغتهم الام ، وليس العربية ، وان العربية المغربية بعيدة جداً عن اللغة القاهرية، بعدها عن لغة الاذاعة .

الجزائر حقق في البلاد بين ١٩١٩ و ١٩٣٩ من الافلام الطويلة بمعدل ثلاثة افلام سنوياً ، كلها اجنبية (فرنسا، بريطانيا العظمى، الولايات المتحدة ، الخ) . ولكن عندمـا بدأت حرب التحرير عام ١٩٥٦ ، لم تكن الجزائر لتملك مماثل ولا مخابر . الا ان الاستثمار كان متسعاً فيهـا اكثر من بقية البلدان العربية باستثناء لبنان ، اذ كان لديها ثلاثمائة مركز لافلام ١٦ مم و ٣٠٧ دور لافلام ٣٥ مم مقابل ٢٣٠ عام ١٩٤٩ وحوالي ٤٠٠ عشية الاستقلال(مقابل ٢٢٠ في مصر) . وكانت غالبية المترددين على تلك الدور من الغربيين ، فلم يكن في الجزائر عام ١٩٥٦ غير دارين فقط مكرستين للافلام العربية مقابل ٦ أو ٧ لباريس ، من بين زبائنها العديد من الشغيلة الجزائريين .

وفي المدن الصغيرة ، كانت الافلام المصرية تحظى بعرضين او ثلاثة خلال الايام الجوفاء (الاثنين والثلاثاء)، وتجد تفضيلاً كبيراً ، منذ الحرب على الأخص، لدى السكان الجزائريين الذين حرموا السينما عندما قربت الحرب وبدأت ، لاسباب سياسية ثم لأسباب تتعلق بالسلامة بسبب مداهمات الشرطة . وفي عام ١٩٥٦ ، وعلى الرغم من امتناع الجزائريين ، ظل التردد مرتفعاً (٢٢ مليون

تذكرة مباعة ، اي بواقع ثلاث تذاكر للفرد الواحد) ، وذلك بفضل الزبائن الغربيين على الأخص. وكانت الحكومة العامة في الجزائر قد اوجدت عام ١٩٤٧ دائرة السينما الـتي انتجت افلاماً قصيرة عديدة احتلت الدعاية الاستعمارية فيها جانباً كبيراً ثم ازدادت تركيزاً منذ بدء العمليات العسكرية فظهرت افلام عديدة تمجد « إحلال السلام » . وكان الرؤساء العسكريون يطلقون على الحرب هذه التسمية . وكانت دوائرهم النفسية تستخدم السينما كذلك بانتاج او رعاية « الوثائقيات » التي اتخـذت شعار « فرنسا واحدة من دنكرك الى تامانراسّت » كموضوع لها أو التي راحت بعد ٣ أيار ١٩٥٨ تعلق بعبارات شاعرية على « تآخية » الفرنسيين و « المسلمين » .

سمحت هذه الدوائر الرسمية بتصوير الفيلم الطويل « زيتون العدالة » ـ دون ان ترعاه ـ من قبل السينمائي الامريكي الشاب جامس بلو ، اعتماداً على نص وضعه جان بيلليغري « ذو القدم السوداء » ، وهو رجل طيب النيـــة كان ينادي بالتفاهم بين اعضاء الوحدتين الاوروبية والجزائرية . وقـــال احمد بدجاوي[١] في الفيلم : « ما كان يهيمن بشكل حاسم هـــو الجنو المصطنع والطابع الأبوي غير المقبول حتى ان الفيلم لم يجد غير استنكار الجزائريين بسبب التحريض وسوء الفهم اللذين كانا سائدين فيه » . حقق هـذا الفيلم الطويل عام ١٩٦١ وسمحت الرقابة الفرنسية بعرضه ابان اتفاقيات إيفيان .

اخيراً ، وبعد ستين عاماً على الافلام الاولى التي اخذت في وهران والجزائر الخ. من قبل مصوري لوميير ، ولدت السينما الوطنية الجزائرية . فبعد الدستور ، واثناء حرب حكومة الجمهورية الجزائرية الموقتة (*G. P. R. A.*) ، اوجب وزير الاعـلام فيها وجود دائرة سينمائية راحت تتسقط بعض المحاولات السرية

---

١ ـ في كتابه « السينما في الجزائر » ، ولقد وجدنا في هذا البحث ـ اطروحة التخرج من *Idhec* ١٩٦٦ ـ تختلف المعلومات وخصوصاً عن تنظيم السينما في الجمهورية الجزائرية .
المؤلف

التي حققت قبل الحرب واثناءها ، مستعينة في معظم الاحيان بالسينمائيين الفرنسيين التقدميين .

« التقطت بعض افلام الحكومة المؤقتة القصيرة اثناء نشاط المقاومة وبعضها الآخر على الحدود حيث تجمعت مئات الالوف من اللاجئين » (احمد بدجاوي) . طبعت كمية كبيرة من الافلام الخام . لكنها كانت في غالبيتها اخبارية تستخدم في البلدان المؤيدة للحكومة الجزائرية المؤقتة ، وتلفازية حيث كانت توليفات السينمائيين الفرنسيين الشبان امثال رنيه فوتييه وجاك شاربي ، تسهم في هذه اللقطات مع قوات التحرير الوطنية .

من هذه الانتاجات التي حققت اثناء الحرب في ظروف عظيمة الصعوبة نذكر بعض الافلام الوثائقية الجديرة بالتقدير : صور رنيه فوتييه في الأدغال « الجزائر الملتهبة » ١٩٥٩ ، وهو فيلم بالألوان ، اجمل قطعة فيه تحوي لقطة قطعتها رصاصة اصابت المصورة والمصور .

وفيلم « عمري ثمان سنوات » حقق في فرنسا بشكل غير مشروع من قبل لجنة موريس اودان، انطلاقاً من رسوم عن الحرب نفذها في معسكرات اللاجئين في تونس ، اطفال من اكثر المتعرضين لأرزاء الحرب مصابا . اما التعليق الذي كان ينطق به اولئك الاطفال بالفرنسية فكان يضفي كثيراً من المطابقة المؤثرة على تلك الوثيقة الرهيبة .

كذلك حقق في المعسكرات التونسية وعلى اساس موضوع مماثل فيلم «ياسمين» من جامل تشاندير كي والاخضر أمينا ـ لخْضَرْ ـ الذي تأسس في مؤسسة براغ للسينما ، فكان الفيلم افضل نجاحاً واكثر تأثيراً من الفيلم القصير بالألوان « بنادق الحرية » الذي كان يحيي في الصحراء ، مرور الأسلحة عبر الحدود الى قوات التحرير الوطنية .

وبعد الاستقلال مباشرة ، ادار الاخضر أمينا الافلام الاخبارية الجزائرية ، بينما راح رنيه فوتييه يحيي السينما الشعبية (سينيه بوب) وهي اندية سينمائية شعبية ، بنشره في البلاد على نطاق واسع الافلام الكلاسيكية والثقافة

السينمائية . ولقد توسعت الاندية السينمائية في الجزائر توسعاً كافياً بعد الحرب . لم يكن في البلاد عام ١٩٥٦ غير ٣٥ منها يؤمها الاوروبيون في الغالب . وكان بعضها بعيداً عن ان يكون مناصراً للحرب . وعلى ذلك ، فان النادي السينمائي في مدينة الجزائر الذي يرأسه بارتيليمي آمنغال ، عرض في برنامجه يوم ٢٤ كانون الثاني ١٩٦٠ ، عندما بدأت « ايام المتاريس » فيلم « لتحيا مكسيكو » لـ : س . م . ايزنشتاين . وبعد عامين او ثلاثة من النمو الحاد ، اوقف الاتحاد الجزائري للأندية السينمائية الشعبية كل نشاط له .

وكانت البلاد عام ١٩٦٢ تحوي اقل قليلاً من اربعمائة دار ، يملكها الاوروبيون جميعها تقريباً . فلما غادروا الجزائر جميعهم تقريباً ، وضعت هذه « الاملاك الشاغرة » قيد الادارة الذاتية ، فأعطت نتائج سيئة اذ كان معظم المديرين قليل الخبرة او الامانة ، مما احل التلف السريع بالآلات والمقاعد لدرجة اضطرت معها دور عديدة الى التوقف عن العمل ، رغم ان الازدحام كان شديدا . كان الجزائريون يتهافتون الى الدور التي كانوا من قبل مبعدين عنها او التي حرموا دخولها تحريماً . وبلغ التردد مستوى قياسياً اعلى كثيراً ولا ريب مما كان عليه قبل الحرب .

وجاء مرسوم ١٩ آب ١٩٦٤ فأوجد « المركز الوطني للسينما الجزائرية » الذي عهد اليه بادارة الدور التي لم تلبث ان اممت بمجموعها تقريباً . وظلت عشرون داراً تقريباً من الاملاك الخاصة مقابل ٣١٦ لعرض ٣٥ مم و ٢٠ ، ١٦ مم يديرها المركز الذي يملك بالاضافة اليها ١٢ سينما سيارة للبرامج المجانية « للسينما الشعبية التوجيهية » . بذلك اصبح المركز الوطني للسينما الجزائرية يشرف على استثمار اكثر كثافة من اي من البلدان العربية ، لبقاء الاستثمار المماثل في الجمهورية العربية المتحدة مقتصراً في الغالب على المدن رغم جهود سينما الدولة الرامية الى ايجاد دور او منشآت توجيهية خارج المراكز الكبرى .

واسس المركز الوطني للسينما الجزائرية كذلك شركة وطنيـة للتوزيع تقدم ١٧٪ من احتيـــاج السوق ، ومكتبة سينمائية وطنية ومعهداً وطنياً للسينما مهمته تخريج السينمائيين الشباب بسرعة ، لم يعمل اكثر من عامين او ثلاثة اعوام. واخيراً ، كرس المركز جانباً كبيراً من ميزانيته الضخمة للانتاج.

وبالاضافة الى هذه المنظمة الحكومية الهامة، هناك انتاج وتوزيع مستقلان، تؤمنهما شركات امريكية وفرنسية وجزائرية تشرف على ٨٧٪ من حركة الافلام . ان اهم دار للانتــاج هي« القصبة فيلم » التي اسسها ياسف سعدي غداة الاستقلال ، وهو احد ابطال معركة الجزائر . ولقد روى تفاصيل المعركة في كتاب « استفلمه[1] » الايطالي جيليو بونتيكورفو ، حتى ليقال انه كلف ملياراً من الفرنكات القديمة .

وبين اعوام ١٩٦٢ – ١٩٦٥ ، اضطرت الجمهورية الجزائرية الفتية المنصرفة الى اعادة تشييد بلد نكبَ وهدم ، الى الاقتصار على انتاج افلام قصيرة مرتبطة في معظم الاحيان بالواقع السياسي كمحو الامية أو حملة التضامن يحققها الاخضر أمينا .

وفي عام ١٩٦٥ – ١٩٦٦ ، استطاعت الجزائر انتــــاج خمسة او ستة من الافلام الطويلة الوثائقية او المنتجـــة اخراجاً . « الشعب في المسيرة » لرنيه فوتييه واحمد راشدي الذي تأسس بين مصوري المقاومة،وهو توليف لإخباريات عن حرب الجزائر . كما حقق راشدي وحده فيلمــاً طويلاً وثائقياً آخر « فجر المعذبين » عن يقظــة افريقيا ، بتعليق من الكاتب الجزائري مولود معمري . و « الايدي الحرة » الذي حققه بالألوان الوثائقي الايطاليالشاب اينيو لورانزيني

---

١ ـ اقترحت في مقدمة هـــذا الكتاب تعريب الكلمات الفنية التي يتعذر علينا استعمال مشتقاتها المترجمة . وعلى هذا الاساس اجزت لنفسي تعريب كلمة فيلم وجعلت منها في سياق هذه الترجمة فعلاً « فيلم » ومنه جئت بـ « استفلم » هذه واقصد بها : حول القصة الى فيلم . وهذا مجرد اجتهاد وليس سنة لمن لا يريد . المترجم

والذي عُنون بادىء الأمر « جذع التين » وكان موضوعه اعادة بناء الجزائر .

اما في مضمار الاخراج ، فقد ادار جاك شاربي فيلم « سلام حديث العهد » الذي فاز في مهرجـان موسكو والذي أرى اطفالاً موسومين بارزاء السنوات المفجعة يحيون في العـــاب مؤسية معارك قوات التحرير الوطنية والمنظمة الاشتراكية الجزائرية في بلد يضم ثلاثمائة الف يتيم حرب .

و « معركة الجزائر » الذي قام ياسف سعدي بتمثيل دوره الحقيقي فيها ، استخدم ثلاثين الف شخص واستمر تصويره عشرة اشهر . ويبدو ان نجـــاح بونتيكورفو كان على مستوى هذه المجهودات الهائلة . وفيلم « الليـل » الذي يقابل ردود فعل مختلف الطبقـات الاجتماعية الجزائرية بين اعوام ١٩٥٢ — ١٩٦٢ ،اخرجه مصطفى بادو الذي بلغ شهرة واسعة كمخرج تلفازي. واخيراً، حقق الاخضر أمينا « ريح الاوراس » استناداً الى نص لأرمان غاتي ، وهـو ملحمة التحرير الوطني .

وفي الفترة الـتي كتبنا فيها هذه السطور ، خلال صيف ١٩٦٦ ، لم تكن السينما الجزائرية قد بدأت فعلاً مسلكها الدولي . الا ان دخولها هذا المسرح مشفوعاً بسلسلة من النجاحات الفنية او التجارية قد يكون له اثر هام في تطور السينما في العالم العربي .

تركيا ان انتاج استانبول ، الناطق بالتركية ، على هامش الانتاج العربي، غير معروف خارج البلاد وبعض الهضبات التركية في آسيا الوسطى وقبرص .

لم تنتج السينما الصامتة التركية بين اعوام ١٩١٠ و ١٩٣٢ غير اربعة عشر فيلماً كبيراً كان اهمها من اخراج الممثل ومدير المسرح ارطغرل موشين الذي ادار بصورة خاصة ، بعد دراسات في فيينا وموسكو ، « استانبول المؤسية » و « خفايا البوسفور » و « القميص الناري » و « بريد انقرة » الخ .

ثم حقق اول فيلم ناطق بالتركية في المماثل الفرنسية « في شوارع استانبول » وقلد « الملاك الازرق » وادار ميلودرامات على غرار « الاب القاتل » و « فتاة بيت المستنقع » . لقد اخرج بين اعوام ١٩٣٢ و ١٩٤٠ ثمانية وعشرون انتاجاً تركياً ، بينما كانت الافلام الاجنبية مشفّعة في نسخ مولفة كانت تختلف احياناً اختلافاً بيناً عن النسخة الاصلية . فالشاعر ناظم حكمت ، على سبيل المثال ، استطاع ان يحوّل فيلم « قائد المرتزقة *Le Condottiere* » للويس ترنكر – الذي كان يمجد المحور بشكل غير مباشر – الى ثورة فلاحية ضد الاقطاعيين . وكان الكاتب الكبير قد كرس عام ١٩٣٢ فيلماً وثائقياً للدمية « كراكوز » وقد استطاع خلال الاعوام العشرين التي قضاها في السجن ان يسهم في نصوص عديدة (اسهاماً مغفلاً)

سهلت نهضة تشفيع الافلام الاجنبية باللغة التركية بعد الحرب تطور الانتاج الذي بلغ حوالي عشرة افلام عام ١٩٤٦ وتجاوز الخمسين عام ١٩٦٠ .

ومن بين اكثر المخرجين شهرة في استانبول يمكن ان نذكر بهاء جيلمبيفي (باربروس ، القيثارة المسحورة ، المهد الفارغ) ، وبين الجدد ، اورهون ايريبورنو المختص بالمسليات ولوفتو آكاد وعاطف يلمز .

وتجاوز الانتاج السنوي حوالي العام ١٩٦٠ ، المائة فيلم رغم الافتقار الى الافلام الخام التي ظلت تشترى زمنا طويلاً من السوق السوداء ، حتى ان ثمن الافلام الذي كان يتراوح من قبل بين ١٠٠٠٠ و ٢٠٠٠٠ ليرة تركية ارتفع الى ١٠٠٠٠٠ – ٢٠٠٠٠٠ . وجاء فيلم «عيشة الصغيرة» الذي مثلته فتاة في الخامسة من عمرها ، نجاحا ضخما . وكانت رقصات البطن والأغاني تحتل مكانا هاما في انتاج تجاري مخصص لبلد يضم خمسمائة دار عرض على الأكثر عام ١٩٦٠ . وكان لافلام القاهرة مكان تافه جداً في هذه البرامج باعتبار ان الشعب الذي تبلغ نسبة الأمية فيه ٩٠٪ لا يفهم العربية كثيراً .

وظهر جيل جديد راح يرسخ اقدامه حوالي العام ١٩٦٠ بظهور ميتين

ايركسان في المقام الاول الذي امتاز فيلمه « على بعد الليـالي » بنصه المتين وخطوطه الواقعية وبادارة جيدة للممثلين. كذلك يمكننا ان نذكر ممدوح أن في « فرار دموي » وهو توفيق جيد لمسرحية انجليزية .

وتملك تركيا تقاليد شعبية جميلة ـ وخصوصاً في الأناضول ـ وممثلين اكفاء. وقد تفاجئنا ذات يوم بعمل موهوب .

افريقيا السوداء

بعد خمسة وستين عامـاً على اختراع السينما ، لم ينتج عام ١٩٦٠ أي فيلم طويل افريقي حقاً . ونعني بهذا القول الفيلم الطويل المنتج استناداً الى نص مكتوب بكامله وممثـــل ومصور ومخرج ومؤلف الخ . من قبل السود وناطق بلغة افريقية . اي ان مائتي مليون انسان لم يستطيعوا خلال السنوات التي سبقت ايجـاد الجمهوريات المستقلة ، ان يلجوا ميدان السينما ، تلـــك الوسيلة الجبارة للتعبير الثقافي واكثر صور الفنون حداثة .

مع ذلك فان افلاماً وثائقية واخراجات عديدة حققت في افريقيا السوداء منذ العام ١٩٠٠ وخصوصاً من قبل الانجليز والفرنسيين والامريكيين .

وبعد عام ١٩٢٠، حقق معظم الافلام الطويلة الوثائقية الفرنسية في افريقيا، نذكر في المقام الاول الفيلم الشهير « الجولة السوداء » الذي حققه ليون بواريبه للدعاية لسيارات سيتروين المجنزرة . لقد اظهر ذلـك الفيلم ذو الصور الجميلة وقار « الوطنيين » الاصيل ورقصاتهم وهندساتهم المعمارية . لكنه ظل غريبا بصورة خاصة وجديراً بالتصوير . وأدار بواريبه فيما بعد ، وقد افتتن بافريقيا ، فيلم « قابيل » نصف الوثائقي في مدغشقر مع ممثلة من جزر الآنتي « راما تاهيه » .

واذا كان « السفر الى الكونغو » كتابا هاما من ناحيته النقدية ، فان الفيلم الذي حققه مارك ألليغريه مواكبا آندريه جيد ظل في غالبيته بمجموعة رائعـــة الصور باعتبار ان المصورة تبقى دائما اقل حرية من القلم .

وبعد عام ١٩٣٠ والبيان الاستعماري ، راحت الدعاية تحتـل مكاناً متزايد الكبر في الافلام التي يحققها الفرنسيون في افريقيا السوداء ، نحتفظ منها بالصور المقنعة لفيلم « القافلة الكبرى » (جـــان ديم ١٩٣٦) وهي تقطع الصحارى وفيلم « كوليبالي الهائم على وجهه » رغم نصه الساذج سذاجة مهينة ، الذي حققه في غينيا ج. هـ. بلانشون .

وحقق هنري كوفان وثائقيات عديدة خلال الحرب في الكونغو البلجيكي. وبعد التحرير تشكلت مجموعات من الفرنسيين الشباب من الا « *Idhec* » ومتحف الانسان ، وتوجهت الى الكونغو بحماس قدم لجاك بيكر موضوع فيلمه « لقـاء تموز » . كذلك حقق هناك جـــاك دوبون وادمون شيشان و ب. د. غيسّو مجتمعين « في بلاد الاقزام » و « زوارق على نهر اوغويه » ومنفردين « الكوخ الكبير » و « الغابة المقدسة » .

واخرج جورج رينييه في فولتا العليا عام ١٩٤٨ فيلم « القرويون السود » . وكان النص الذي يظهر اسرة تفلت من الضغط الاقطاعي « المحلي » الذي يمارسه « فامور والطاغية » لتدخل في زراعة فستق العبيـــد لحساب مصانع زيوت اوروبية كبرى ، حافلاً باسباب النقد والمجادلة . لكن حياة الافريقيين اليومية في العمل ظهرت لأول مرة على الشاشات في هذا الفيلم .

وأدار العـــالم الايثنوغرافي ـ علم خصوصيات الشعوب ـ جان روك من جانبه على النيجر سلسلة مكرسة للأديان والحفلات التقليدية انتهت آخر الأمر على شكل فيلم طويل « ابناء الماء ». وحاول كلود فير مورال في ظروف صعبة ان يقر العلاقات بين الفرنسيين والافريقيين في فيلم « الغزاة الوحيدون » الذي حقق في الغابون وغينيا .

وفي الكونغو البلجيكي الذي كان حاكمه يهنىء نفسه عام ١٩٥٠ على انه اعدّ إجمالاً عشرة من « المحليين » لعرض افلام ١٦ مم ، أدار اندريه غوفان عدداً من الافلام الطويلة بعضها بالألوان منها الفيلم ذو الصور الفـاتنة « خطوط الاستواء

ذات المائة وجه » (١٩٤٩) والفيلم الخيالي ـ الرومانسي ـ « بونغولو » (١٩٥٢) و « بوانا كيكوتو » الذي يظهر الحماس الرسمي الذي استقبل به الملك بودوان وهو في جولة في تلك المستعمرة .

وبعد العام ١٩٥٠ ، تركز النضال من اجل الاستقلال فترك اثره في افلام مختلفة منها « افريقيا ٥٠ » الذي حقق بشكل غير مشروع في شاطىء العاج بدعم من التجمع الديموقراطي الافريقي من قبل السينمائي الناشىء فوتييه بالتعاون مع السود .

وبين اعوام ١٩٥٤ ـ ١٩٥٥ ، حقق جان روك (*Rouch*) (الذي ندين له بكثير من المعلومات عن السينما الافريقية) فيلم « الفهد » وهو قصة ثلاثة من النيجريين الشبان غادروا منعطف النهر للاقامة في غانا التي كانت قد نالت استقلالها . وكانت لهذه الرحلة ذات المغامرات المشوقة المليئة بالدسائس الماكرة تتمة في فيلم « انا الاسود » . لقد اضحى احد ابطاله الثلاثة عامل ميناء فقير في آبيجان فعلق بمناجاة مدهشة على فيلم عاش فيه عدد من الاشخاص حياتهم الخاصة امام « مصورة ـ عين » . ثم توبع الفيلم في مجمعات سكنية فقيرة من ساحل العاج فراح يظهر عمالاً وعاطلين ومومساً كانوا يتصورون انهم طرزان ودورتي لامور وليمي كوشن وادوارد ج. روبنسن وغيرهم من « ابطال » السينما التجارية ، فراراً من حياتهم القاسية . واخيراً طرح جان روك مشكلة العلاقات بين الطلاب السود والبيض في « الهرم البشري » الذي حقق في ساحل العاج اثناء الاستقلال .

البلدان « الناطقة بالانجليزية »

يحتل اتحاد جنوب افريقيا مركزاً خاصاً في هذه الاقاليم لأن السكان الذين هم من اصل انجليزي أو هولندي يشكلون فيه بصورة خاصة عدداً لا يستهان به . والاستثمار يتسع فيه بسرعة زائدة . وعندما استقل البلد ، كان يملك عام ١٩٦٠ حوالي ٥٥٠ قاعة عرض منظمة في شبكة ضخمة . لكن تلك

القاعات كانت مخصصة كلها تقريباً لثلاثة ملايين من البيض فحسب في بلد تتحكم فيه سياسة تميز عنصري قاسية تحرم على ١١,٥ مليوناً من السكان السود ونصف مليون مهاجر هندي الاقتراب من عديد من المنشآت والمؤسسات .

لقد صورت اخباريات كثيرة عام ١٩٠٠ في افريقيا الجنوبية اثناء حرب البوير وعلى الاخص من قبل مساعد ايديسن : و. ك. ل. ديكسن . وبعد عام ١٩١٤ ، تم تحقيق عدد من افلام الاخراج في هذه البلاد لحساب الشركات الانجليزية . ادار هارولد شوبين ١٩١٧ – ١٩١٨ فيلم « غزو قارة » (*Winning a Continent*) و « رمز تضحية » الذي كرس للميتة المؤسية التي ماتها الامير الامبراطوري ، ابن نابوليون الثالث . ولم يلبث ليسلي لوكوك ان حصل على نجاحات حاسمة في « وردة روديسيا » وبصورة خاصة في « مناجم ذهب الملك سليمان » تبعاً لرواية سير ريدر هاغار . ولقد اضطلع الزعماء الزولويون والكنتنديون والبوميون بادوار في هذه الافلام التي مثلها ممثلون انجليز .

وانتجت شركة « الافريكان فيلم » حوالي عشرين فيلماً بين ١٩١٦ و ١٩٢٤ ثم هجرت الاخراج لتكرس جهدها للاخباريات وللأفلام القصيرة .

وانجزت في افريقيا الجنوبية عند ظهور السينما الناطقة ، افلام ناطقة اما بالانجليزية او بالافريكانية وهي لغة مشتقة من الهولندية يتكلمها ٦٠٪ من السكان (*Afrikaan*) .

ومنذ العام ١٩٤٠ ، تطورت المماثل في ضاحية جوهانسبورغ . ان لدينا معلومات قليلة عن الافلام الناطقة بالأفريكانية والتي بلغت بين اعوام ١٩٤٦ و ١٩٥٤ ثمانية افلام، اي بمعدل فيلم واحد كل عام. ولكن، حوالي عام ١٩٤٥، أراد رانك ، الذي كان يشرف جزئياً على شبكات واسعة من قاعات العرض الجنوب افريقية ، ان يوسع الانتاج في ذلك البلد . لكنه ما استطاع تنفيذ مشاريعه الضخمة . وفي تلك الاثناء ، كان الفيلم التاريخي« سيمون بيبيرز »الذي

كتبه واداره ومثله بيير دي ويت محاولة مليئة بالطموح .

ولنسجل هنا ايضاً ان فيلماً للدعاية الدينية ناطقاً بلغة الزولو « الراهبات السود » قد حقق حوالي العام ١٩٣٥ . والزولو ، هي احدى لغات البانتو[١] ، وهي لغات تكتب ، تنشر فيها صحف اسبوعية تطبع مئات عديدة من الوف الاعداد .

واننا نجهل عدد القاعات المخصصة للسكان الملونين ونسبة التردد اليها . الا ان شركة « سوان فيلم » حققت عام ١٩٥٠ فيلماً اناطت بالافريقيين كافة ادواره . وكانت تعتزم انتاج خمسة او ستة افلام من هذا النوع كل عام . ولكن لم يبد انها وفقت في تنفيذ هذا العزم . ثم ان بعض الافلام « الافريقية » انتجت بدعم من الامريكيين السود الشماليين بقصد عرضها في القاعات المخصصة لهم في الولايات المتحدة .

الا ان الاخراج الوحيد الجنوب افريقي المعروف في اوروبا هو فيلم « شوربة القرع » الذي تخيل قصته السود ومثلوها كذلك في الأحياء الفقيرة المخصصة لهم في مدينة ألكسندرا . والفيلم يروي قصة قرد مسروق ينتقل من يد الى أخرى قبل ان يعود الى صاحبه . اما عقدة الفيلم ففيها بداهة المسليات الامريكية ايام ماك سينيت واندفاعها . وأيا كانت حصة الافريقيين في هذا النجاح الذي لا يجارى ، فان هذا لم يمنع ان يكون الفيلم قد كتب واخرج وانتج من قبل انجليز جاءوا من لندن هم دونالد سوانسن و ف . ويب و بيننفتن ريتشارد .

وقد سمح السود الواعون الذين انضموا الى صفوف البروليتاريا للامريكي ليونل روغوزان ان يحقق في ظروف شبه غير مشروعة فيلم «عودي ياافريقيا» الذي اعطيت فيه الكلمة حقاً للرجال الملونين . كان الفيلم يروي قصة فلاح

---

١ ـ *Bantous* ، اسم يطلق على شعوب افريقيا الاستوائية الجنوبية باستثناء شعبي البوشيمن والهوتنتوت اللذين يتكلمان لغات متماثلة في الاصل لكنهما ينتميان الى اعراق اثنولوجية مختلفة .
المترجم

بانتو ، استقر في المدينة في الاكواخ ليصبح فيها خادماً فمساعد عامل فردّام اتربة ... وتنتهي مغامرته بموت زوجته ميتة مؤسية وبصرخة ثورة اكثر منها صرخة يأس . ويحوي الفيلم احداثاً متوالية استقصائية . لكنه كان مركبـــاً تركيباً متيناً ومخرجاً بمساعدة ممثلين غــير محترفين في الاطار المألوف لحياتهم وعملهم في الاتحاد الجنوب افريقي .

وكانت شركة ر. ب. سميث قد اظهرت من قبل ، عـام ١٩٤٨ ، السود وهم ينتفضون ضد التمييز في فيلم عنيف جداً من فئة ١٦ مم « مدنية قيد الاختبار » .

ومن المتوقع ان يتسع الانتــاج الناطق بلغات الباتو في اتحاد جنوب افريقيا اتساعاً سريعاً جداً يوم تتغير فيه الظروف الاجتماعية .

كينيا

كانت هذه الدولة التي نالت استقلالها عــــام ١٩٦٢ ، جزءاً من افريقيا الشرقية البريطانية الــتي كانت تضم طانجانيقا وزنجبار ايضاً . وكانت هذه المتلكة تضم غداة الحرب ٥٠٠٠٠ من البيض ، ٢٠٠٠٠٠ من الهنـــود او العرب وعشرين مليون افريقي . وكان الاوروبيون ، بحسب الاحصاءات التي نشرتها اليونسكو ، يترددون الى السينما بين ثلاثين واربعين مرة في العام والمهاجرون ، بين تجار حرفيين ، مرة واحدة على الأكثر ، بينما يكتفي الافريقيون ببطاقة دخول واحدة كل خمسين عاماً .

صورت في كينيا « شفافيــات » – *Transparences* – للفيلم الانجليزي « بوزامبو » (مرملات النهر ١٩٣٥) . وبحسب جان روك *Rouch* ، كان الفيلم – الذي يفترض نيجيريا موقعاً له – « قصة رجل ادارة انجليزي يستخدم افريقيا،بوزامبو ، ليقلب السلطة التقليدية ويقيم النظام الاستعماري على النهر » . وعلى الرغم من هذا الموضوع ، فان وجود المغني الاسود الامريكي الكبير بول روبنسن، ضمن لبوزامبو نجاحاً ضخماً في افريقيا حيث اصبحت اغنياته السوداء المنتحلة جزءاً من الفن الشعبي المحلي – فولكلور ـ بسبب ما نالته من شعبية .

وانشيء ممثل في نيروبي عاصمة كينيا بعد عـام ١٩٤٥ ، حقق فيه ثورولد ديكينسن فيلم « الساحر الاسود » ، لكنه مـا استطاع ان يعالج كما يشتهي ، العلاقـات بين المدنيتين الاوروبية والافريقية . وادار هاري وات فيه فيما بعد فيلم « حيث العقبان ما عـادت تحلق » دون ان يستطيع البحث فيه عن شيء آخر غير حماية الحيوانات المتوحشة .

في تلك الآونة ، كانت الحرب على اقصى حدتها ضد الماو – ماو المتمردين . ولقد سجل جوزف كيسيل الملاحظة التالية : « سألت ذات مساء في أي من سينمات نيروبي الثلاث يعرض فيلم رعاة بقر . فأجبت : ولا في أي واحـــدة منها ، انهـــا ممنوعة خلال الاضطرابات ، اذ قد تعطي هذه الافلام افكاراً للماو ماو » .

ولقد اوحى هذا النزاع المسلح فيما بعد للأمريكي بيتر بروكس بفيلم « كرنفال الآلهة » الذي كان « المشهد الرئيسي فيه اعترافات افريقي قومي يخون مواطنيه خوفاً من الصاعقة ومن عاصفة » (جان روك) . الا ان هـذا الفيلم المحقق في كينيا والمليء بالميل الساذج، لم يلق تقديراً يذكر من قبل الافريقيين الذين ناقشوه بكثير من الحماس .

ثم ان الحملات السياسية التي سبقت الاستقلال اوحت للامريـــكي ريتشارد ليكوك بفيلمه الصحفي الاخباري المرموق « كينيـا » الذي حوى قسمه الاول لوحة موضوعية جـــداً لاحد اصحاب المزارع الكبيرة الذي يظهر من الابوة للأفريقيين ما يظهر منها لماشيته .

نيجيريا

كانت لاغوس المركز الرئيسي « للكولونيـــال فيلم يونايت » المؤسسة عام ١٩٣٩ من قبل الحكومة البريطانية لاغراض الدعاية الحربية والتثقيف الاساسي . لقد استخدمت هذه المنظمة بادارة ويليم سيلليرز تقنيين ذوي كفاءات عالية . وانصرفت ، اضافة الى عمـــل تثقيفي جيد ، الى استقصاءات استنتجت منها ان الافلام المعدة للافريقيين يجب ان يحققهـــا

الافريقيون . ويبدو ان سيلليرز قد توصل الى غايته هذه بعد عـام ١٩٥٥ وانه أسس تقنيين لصناعة الفيلم والتلفاز يمارسون نشاطهم في حوالي عشرة من البلدان المتطورة نحو الاستقلال. وفي عام ١٩٦١، شرع النيجيريون بتحقيق فيلم طويل.

غانا انفصلت الـ « غولد كواست فيلم يونايت » بسرعة عن « الكولونيال فيلم يونايت » فأنعشها سين غراهام الذي ادار عــام ١٩٥٢ فيلم « الغلام كوماسينا» الذي يحكي قصة صياد شاب مقيم في آ كرا ، اصبح عاطلاً عن العمل وجانحاً تقريباً ، فانقذه غني اسود بتدبير العناية الالهية ، في فيلم طويـل كان له في ذلك الحين رغم سذاجته فضل اظهار الحياة اليومية الافريقية .وتفوق فيلم « تيريزا »على هذا الاخير وكان وثيقة ناطقة عن حياة ممرضة شابة . ثم غادر سين غراهام افريقيا بعد ان حقق فيلماً وثائقياً طويلاً عن استقلال غانا عام١٩٥٧ . لكنه كان قد أسس سينمائيين من السود، سيستطيع هذا البلد بفضلهم ان يصبح غداً على رأس السينمات الافريقية المقبلة . بل ان شركة « غانا فيلم » قد حققت حتى الآن فيلماً غنائياً وراقصاً « الحياة المرحة » .

ومنذ الاستقلال، تشكلت ادارات سينمائية حكومية في مختلف المستعمرات السابقة الفرنسية او الانجليزية،استعانت غالباً بالتقنيين الاوروبيين او الامريكيين في افلام اخبارية او وثائقية قصيرة او طويلة ، نشير هنـــا الى فيلم « النيجر » (١٩٦٠ - ١٩٦٢) للكندي كلود جوترا و « غداً في تانغيلا » الذي حققـــه جوريس ايفنز في مالي و « تشاد عمرها سنة » لسيرج ريكي وفيلم « كنت احـد التيلابيا[١] » الملون من قياس ١٦ مم الذي حققه كيـد ورنيه كوربيل في داهومي .

السنغال بعد الاستقلال ، ادار بولان فييرا في داكار ، بعد ان عزم اثناء دراسته في الـ *Idhec* في باريس تحقيق فيلم « افريقيا على السين »

---

١ ـ *Tilapia* نوع من الاسماك يكثر في افريقيا وسوريا ، يختزن بيوضه في فمه .
المترجم

الذي لم ينجز ، الفيلم الوثائقي الرائع المشوب بالرومانسية « رجل ، مثل اعلى ، حياة » . ثم شرع في اول فيلم طويل فرنسي سنغالي « الحرية ١ » بادارة ايف سيامبي بدفع من بليز سينغور ، ابن اخت رئيس الجمهورية .

الصومال

حقق في الصومال اخيراً عام ١٩٦١ ، الفيلم الطويـل الاول المخرج اخراجاً . انه « الحب لا يعرف العقبات » الذي اداره حسين مبروك والذي كان كل ممثليه والتقنيين للاجزاء التي حققت خارج الممثل ، باستثناء المصور ، من الافريقيين . وهذا الفيلم ، وان لم يكن افضل من « مغني الجاز » ، الا انه لا يعدم ان يكون مؤقتاً زمنياً في تاريخ السينما باعتباره الفيلم الناطق الاول .

الفصل السابع والعشرون

تقنيات جديدة وموجات جديدة

عندما انعطف منتصف القرن ، استطاعت بعض المجـلات ان تنشر العنوان المثير التالي : هل ستختفي السينما من الوجود ؟ كانت هـذه الصناعة في محنة في هوليود وبريطانيا العظمى ، ذلك ان تعميم الألوان لم يكن كافيـــاً لاستعادة المتفرجين. ثم جرى الحديث عن المشاهد الاعجوبية : $3D$ أي ثلاثة ابعاد وعن السينيراما والسينما سكوب والسينما البــارزة وعن الشاشة المثلثة والآنامورفوز والشاشات البانورامية .

ان العروض البارزة أو النافرة سابقة على السينما . فمنذ العام ١٨٦٨ ، نضّد هنري دالميدا مسقطين (عرضين) على شاشة واحدة ، احدهما احمر والثاني اخضر وخلط بينهما ، بفضل نظارة ذات لونين ، فجعلها صورة واحدة ستيريوسكوبية ـ مجسدة – بيضاء وسوداء . ولقد طبقت هذه الطريقة التي اطلق عليها فيما بعد اسم « اناغليف » – أي العرض ذو اللونين المتكاملين – ،على افلام قصيرة حوالي العام ١٩٣٥ من قبل لويس لوميير وشركة المتروغولدوين ماير الامريكية .

ولما كانت طريقة الاناغليف ـ اللونين المتكاملين ـ لا تسمح بالتلوين ، فقـد استعيض في المانيا بصورة خاصة عن عدساتهـا الحمراء والخضراء بزجاجتين من « البولاروئيد » الذي لا لون له ، تحرفان الضوء سواء الى اليمين او الى اليسار . وفي عام ١٩٥٠ ، خرج هذا الاسلوب من المخابر للتدليل عن جدواه على رؤوس

الاشهاد في ايطاليا وهنغاريا وانكلترا .

وفي تشرين الثاني ١٩٥٢ ، في نيويورك ، عرض آرك اوبولر فيلم « بوانا الشيطان » بالأبعاد الثلاثة ٣ د . مع الشعار التالي : اسد على ركبتيك ، هذا هو اخيراً الغرام في الابعاد الثلاثة . ولقد لقي هـذا الفيلم عن الوحوش والمغامرات الذي حقق في افريقيا الجنوبية بتكاليف قليلة ، نجاحاً ضخماً حفز الكبار في هوليود على تبني الـ : ٣ د . لكن شركة البولاروئيد التي كانت تؤجر نظاراتها باسعار فاحشة ، قتلت الدجاجة ذات البيضة الذهبية وبنفس الوقت ، زهد المتفرجون لأن السينما النافرة لم تأت بأكثر من حركات الممثلين في عمق الساحة التصويرية أو ببعض النواتج التجسيدية « الستريوسكوبية » المحددة بحركة المصورة . فلما اقبلت نهاية عام ١٩٥٤ ، كانت هوليود قد عزفت عن الابعاد الثلاثة بينما استمرت عروض في الاتحاد السوفياتي عن الستيريو ـ كينو ايفانوف ، وهي تسلية اقتصرت على بعض المدن الكبرى .

وحصلت السينيراما التي بدأت في نيويورك بنفس الوقت الذي بدأت فيه الابعاد الثلاثة ، على رواج اطول . وكان مخترعها ، فريد وولر ـ المتوفي عام ١٩٥٤ ـ يستعمل الشاشة الثلاثية والتجسيم الصوتي معاً ـ ستيريو فوني ـ ، كما فعل آبل غانس في باريس بين ١٩٢٧ و ١٩٣٥ بالاشتراك مع المنسّق دوبري في فيلمين لنابوليون .

وتستعمل السينيراما ثلاثة منوارات أو عواكس ـ بروجكتور ـ وشاشة مثلثة مقعرة مساحتها ٣٠٠ م٢ وستة مجارٍ صوتية وحوالي عشرين مكبر صوت. ولقد كان نجاحها التجاري هائلاً في نيويورك حتى ان حجز المقاعد استمر يجري مقدماً طيلة شهور . لكن انشاءها يقتضي رساميل كبيرة وموظفين كثيرين . وكانت البرامج التي حققها كل من مايك تود وميريان كوبر ولويس دي روشمونت الخ . عبارة عن لقطات متحركة : افلام سفر تأخذ المشاهد في نزهة الى اصقاع الأرض الخمسة. وكان أثرها يأخذ بمجامع القلوب عندما تحدث اللقطات المأخوذة

المركبات المتحركة (القطار ، الطائرة ، السيارة ، الطـائرة العمودية ، القطار الجوي ، الخ .) مفعولاً نافراً يدعمه تجسيم صوتي اتقن صنعه « هازار ريفيز » . ان هذه النجاحات تنسي المتفرج الوصلات الكريهة التي تقطـع الشاشة الى ثلاثة اقسام .

ثم جاءت السيركاراما التي مولها والت ديزني تزاود على السينيراما ، فتقيم الجمهور واقفاً وسط شاشة دائرية تثقبها احدى عشرة فتحـة يعرض خلالها احد عشر فيلماً قياس ١٦ مم ، تغطي درجات الافق الستين بعـد الثلاثمائة . الا ان طريقة عام ١٩٦١ الجديدة ، تكتفي بتسع الات عرض قياس ٣٥ مم .

اما في الاتحاد السوفياتي ، فان الكينوبانوراما تستخدم امـــا الشاشة المثلثة واما – وذلك منــــذ عام ١٩٥٩ – اثنتان وعشرون شاشة بشكل دائري . احدى عشرة منها مقامة على شكل قبـة سماوية . ان الطرائق الامريكية او الروسية تستعمل على طريقة « التريبتيك[1] » او « البوليبتيك » عارضة عـدة مشاهد مختلفة بآن واحد .

واطلق مايك تود ، وهو احد مروجي السينيراما ، بعبقريته الاعلانية ، طريقـــة تود *A. O.* (تعني اميركان اوبتيك كومباني) ، الـــتي تسمح بواسطة مصورة واحدة ، بعروض على شاشات ضخمة كبيرة ، تدور عليها افقياً وقائع افلام السبعين ميليمترا ، فترى صورها منشورة اكثر من الصور النموذجية بعشرة اضعاف الحجم . ولقـد ربح ذلك المنتج المقدام قبل ان يموت في حادث طائرة عام ١٩٥٨ ، ثروة طائلة من وراء فيلمين اخرجها على طريقة تود آ. أو. : « اوكلاهوما » وهو مغناة فيلمها فردزينمان، وعلى الاخص « حول العالم في ثمانين يوماً» ، ذلك المشهد الضخم الساذج الذي ينسج بحرية على اللحمة التي قدمها جول

---

١ ـ التريبتيك ، اسم قديم في العصر الوسيط للوحات ذات ثلاثة مصاريع ينطوي الطرفان على الاوسط ، اصبح يطلق اليوم على كل وثيقة ثلاثية الصفحات ومطوية . اما البوليبتيك فتطلق على السجلات ذات الاوراق المنطوية المتعددة . المترجم

فيرن . وفي نهاية عام ١٩٥٨ ، كانت مائتــا دار عرض فقط مجهزة في العالم اجمع لمثل هذه العروض . امــا عن الاستثمار بصورة عامة ، فان افلام تود آ. أو ، اصبحت تنضد على افلام موحدة قياس ٣٥ مم .

كذلك يتصرفون بأفلام الفيستافيزيون ، وهي الطريقة التي تستعمل فيــلم الـ ٣٥ مم الذي ينشر افقياً هو الآخر ، والذي يحمل صوراً من قياس ٣٥ × ٥٥ مم التي يعرفها جيداً كل المصورين الذين يستعملون اجهزة تصوير من طراز لايكا.

وكانت طريقة « التريبتيك » قد استعملت ببراعة مرموقة من قبل من قِبَل آبل غانس عام ١٩٢٧ في متواليات كثيرة في فيــلم نابليون (جلسة الميثاق ، خروج الجيوش من ايطاليا) . لقد استطاع المحقق الكبير ان يستأنف تحقيقاته بطريقة « البوليفيزيون » — الرؤية المتعددة — (باستعمال ثلاثة عروض بآن واحد) في ابتكاره الذي اسماه الماجيراما[1] . الذي حققه بالتعاون مع نيللي كابلان . وعلى الرغم من قلة الوسائل، فان هذه الرؤية المتعددة ـ البوليفيزيون ـ احدثت نتائج مثيرة وفتحت امــــام فن الفيلم آفاقاً لا تحد زاد من رحابتها عام ١٩٥٨التشيكي الفريد رادوك الذي نظم فانوسهالسحري الشاشات الكثيرة العدد والمركبة مع المسرح والرقص .

ولكن ، لا السينيراما ولا الابعادالثلاثة ولا التود آ . او . ولا البوليفيزيون، ما كانت لتستطيع ان تعمم من الناحية التقنية والاقتصادية في المــــائة والخمسة والعشرين الف صالة الموجودة عام ١٩٥٦ .لكن رواجها دفع سبيروس سكوراس الى تبني السينما المجسدة ـ السينما سكوب ـ لحساب شركة فوكس الامريكية ، متيحاً بذلــــك عروضاً على شاشة بانورامية ـ مجسمة ـ عرضها ضعف عرض الشاشات الموحدة .

وتستخدم هـــــذه الطريقة بالنسبة للمصورات ، المنوارات وعدسات

---

١ ـ الكلمة منحوتة من ماجيك ـ الجزء الاول ـ وراما . وتعني التجسيم الساحر .
المترجم

« آنا مورفيه[1] » تضغط الصور ارتفاعاً عند اللقطة لتعيدها عند العرض في احجامها الطبيعية . وكانت الصور المشوهة ـ الآنامورفوز ـ الهية علمية مستعملة منذ القرن السابع عشر . ولقد حقق تطبيقها على العدسات حوالي عام ١٨٨٠ الألماني ارنست آبّى (١٨٤٠ ـ ١٩٠٥)واستعملت في السينما حوالي عام١٩٢٥ من قبل المهندس الفرنسي (كريتيان (١٨٧٩ ـ ١٩٥٦) ، واستعملت عدسته : « الهيبرغونار » من قبل كلود اوتان ـ لارا منذ عـــام ١٩٢٨ في اخراج فيلم « انشاء حريق (١٩٢٨) » .

وفي ربيع عام ١٩٥٣ ، اشترى سبيروس سكوراس من هنري كريتيان مناهجه عن صنع العدسة ، فكان الاتفاق بينهما بداية حملة اعلانية هيأت لاطلاق اول فيلم مجسم ـ سينما سكوب ـ : « الرداء » الذي حققه هـ. كوستر في ايلول ١٩٥٣) .

وبعد خمسة اعوام ، جهزت عشرات الالوف من القاعات في العالم اجمع لعرض الافلام « المشوهة » بالسينما سكوب ـ المجسمة ـ (أو بالفرانسكوب والتوهوسكوب والديالسكوب[2] الخ .) كما جهزت بضعة آلاف من هـــذه القاعات للصوت المضخم ـ ستيريوفونية ـ الذي يستخدم مجرى صوتياً مثلثـــاً مسجلاً على مجارٍ صوتية مغناطيسية وليس على مجرى بصري ككل الافلام منذ بدء الناطق .

ولم تفض الطرائق الجديدة الى تحويل جذري للسينما بـــل الى تنويعها .

---

١ ـ نسبة الى آنامورفوز ، وهي بالاصل تعني الصور الغريبة المضحكة والمشوهة التي تعطيها المرآة المنحنية للأشكال المنعكسة عليها . فالعدسات التي تكلم عنهـــا المؤلف هي اذن عدسات مشوهة .
المترجم

٢ ـ اسماء مختلفة تعني شيئاً واحداً هو التجسيم وينحصر لاختلاف بينها بالجزء الاول من الاسم الذي يعني غالباً البلد أو الشخص الذي حقق الطريقة، والفرانسكوب تجمع بين فرنسا ـ فرانس ـ وسكوب .
المترجم

فأصبحت هناك بعض المشاهد المخصصة لبعض القاعات الكثيرة التكاليف والمجهزة تجهيزاً خاصاً : (سينيراما ، تود آ . او . سيركوراما ، الخ .) . بينما كانت السينما موحدة توحيداً دقيقاً خلال النصف الاول من القرن ، اصبحت منذ العام ١٩٥٢ تميل الى التنويع في اشكال المشاهد المعروضة ، وهو ميل مفيد جـــداً بالنسبة لفن الفيلم .

ويمكننا اخيراً ان نتوقع في بحر الستينات تعميم الصور على اشرطـــة تيرموبلاستيكية ـ تصوير حراري ـ او مغناطيسية ، وقد باتت شائعة الآن لتسجيل المشاهد التلفزيونية على آمبيكس . ولقد كنا عام ١٩٦٢ ، نحتاج الى سيارة نقل صغيرة لنقل هذه « المكنة » الامريكية ، لكننا نسمح لأنفسنا بالظن انه لن يمر وقت طويل قبل ابداع مصورات اليكترومغناطيسية ـ كهرطيسية ـ تستطيع أشرطة الصور فيها ـ على غرار الأشرطة الصوتية في المسجلات ـ ، ان تفحص بعد الاستعمال مباشرة وان تمحى وان تستعمل من جديد في تسجيلات جديدة وهكذا دواليك . ولسوف تنتج الصناعة على التوالي خلال زمن طال ام قصر « مسجلات بصرية » او بعبارة افضل « مانيتوسكوبات[1] او مانيتو ـ غرافات » بحجم الآلة الكاتبة وبثمنها ، تسجل في كل مكان ودون عناء الصور والاصوات ، الأمر الذي سيفتح لفن الفيلم افاقاً لا تحد ، أرفع كثيراً من تلك التي برهن عليها السينماسكوب والسينيراما .

ولنضف أخيراً ان تطوراً تقنياً قد جرى في الافلام بشكل تدريجي منذ ان حلت المسجلات الموقتة في حالات كثيرة خارج الممثل محل الشاحنات الناطقة الثقيلة والمربكة في الثلاثينات . لقد سمحت مرونة التسجيلات على اشرطـــة مغناطيسية بانشاء المجاري الصوتية حيث اتخذ توليف الضوضاء فيها دوراً مماثلاً في الأهمية دور الكلام (الضوضاء او التعليق) والموسيقى .

★

---

١ ـ مصورة مجسمة ، مصورة عادية على شريط ممغنط كالمسجلات المعروفة اليوم فتقول مسجلة تصوير مجسم ومسجلة تصوير عادي . المترجم

ومنذ العام ١٩٥٥ ، وفي العالم اجمع ، تكشفت « موجات جديدة » . وهذا التعبير الذي أُبدع في فرنسا ، مستعمل هنا في معناه الواسع : ارتقـــاء محققين جدد ناضجين من اول فيلم طويل ، وتخريجات مختلفة تفرض نفسها الى جانب محققين سبق تكريسهم وتجدد الى حد ما فن الفيلم .

فرنسا

بعد عام ١٩٥٦ ، دخلت زمرة من السينمائيين الشبان الذين لم يبلغوا الثلاثين من اعمارهم ، مجال الاخراج . وكان روجيه فاديم اول من حصل على نجاح مبهر في فيلم « والله خلق المرأة » ، اذ فرض في العالم اجمع نموذجاً جديداً من الكواكب السينمائية ، الشقراء بريجيت باردو ، وهي نموذج جديد لنوع معين من النساء العصريات . لكن فاديم اسلم زمام نفسه بعد ذلك للانتاجات التجارية الصرفة حتى في « من يعلم » و «العلاقات الخطيرة».

وتضاعفت التجليات بعد هذا النجاح الاول . ذلك ان المنتجين الذين اذهلهم ان يعود هذا الفيلم ذو التكاليف القليلة (اقل من خمسين مليون فرنك قديم) على منتجه بدخل يفوق دخل الانتاجات الفخمـــة الخاصة ذات التكاليف الباهظة، اتاحوا الفرصة بين اعوام ١٩٥٦ – ١٩٦٢ لأكثر من مائة قادم جديد. ولقد كانت النفايات كثيرة . لكن كتاباً كثيرين قيمين تكشفوا بفضل ذلك ، يمكننا ان نصنف بعضهم في زمرتين متلاحمتين : « انصار النصح[1] ، واصدقاء آلان رينيه » .

كانت دفاتر السينما او سجـــلات السينما التي اسسها عام ١٩٥٠ المأسوف عليه ، الناقد النظري اندريه بازان ، تضم بعد فترة قليلة من تأسيسها ، العديد من الشبان الناقدين المناضلين اصبح كثير منهم محققين . انتزع كل من فرانسوا تروفو وكلود شابرول وجان لوك غودار نجاحاً باهراً من اول فيلم طويل له .

---

١ – في النص *Les gens des cahiers* وتعني حرفيـــاً : جماعة الدفاتر . لكن كلمة « *Cahier* » كانت تستعمل على عهد الملكية للدلالة على سجل الشكاوي او التحذيرات التي كانت ترفع الى العاهل ومن هذا المعنى نفسه نسبت استعمال « انصار النصح » . المترجم

روى تروفو غلومته المؤسية في « الضربات الاربعمائة » . ثم جـــاء فيلمه « لا تطلقوا على عازف البيان » بالنسبة للشخصية التي مثلها ازنافور، ما يشبه اللوحة التي يرسمها الفنان لنفسه بريشته . ثم ترك التراجم لينتقل في « جول وجيم » الى اظهار حياة رجلين وامرأة بين اعوام ١٩٠٨ و ١٩٣٥ ، فكان عملاً حانياً يهز المشاعر ...

اما كلود شابرول ، فكان ذاتيـــاً ومباشراً في « سيرج الجميل » . لكن النجاح التجاري الهائل لفيلم « ابناء العم » جعله يستسلم قليلاً لتساهله الطبيعي باستثناء فيلمه « النساء الطيبات » الموغر ولكن المخلص. وعبر عن غودار مزاجه العصبي العنيف القلق في « في الرمق الاخير » حيث جدد القصة القديمة لبيبيه لوموكو من حيث مودة المحبين الطليقة والنظرة الذاتية لباريس . و « الجندي الصغير الذي منعته الرقابة والمستلهم من الحرب الجزائرية يجعل من قاتل قلق يعمل لحساب الانفصاليين « بطلاً » له . ثم فضل غودار في « المرأة هي المرأة » اندفاعاً تقنياً متحداً مع حنو ساهر ، على الحوار المفرط في زهوه .

ومن بين « انصار الدفاتر أو النصح » يمكننا ان نذكر بالاضافة الى مؤسسهم دونيول فالكروز « المـــاضي في الفم » ، بيير كاست الذكي والذاتي « العصر الجميل ، فصل الغراميات الميت » ، وايريك رومر « اشارة الاسد »وعلى الأخص جاك ريفيت الذي وصف في « باريس ملكنا » المصادر المتعـــادلة القوة للقلق المعاصر الشديد وصفاً دقيقاً وشاعرياً . ولقد وجه بعضهم ، تبعاً لميولهم ، لوما موجزاً في لازمة لزيزي جانمير « ايها الحب ، ان لك مظهراً سيئاً » ، فنحن نراك في السينما بين سيارة رياضية — سبور — وتلفونين ابيضين » . الا ان هذه الصيغة لا تسري الا على عملين او ثلاثة تندمج في صورة اكثر شمولاً للشباب المعاصر.

اما بالنسبة لآلان رينيه، فان الافلام القصيرة كانت مدرسة ظل طيلة عشرة اعوام يشحذ فيها شخصيته وتدقيقه الصارم في التوليف . ثم جاء فيلمه الطويـل « هيروشيما يا حبيبي » فكان فيلما اساسياً نوقش بشغف وأعجب الناس به في كل

مكان . لقــد كيّف فيه بسطوة لاهبة بطليه « ايمانويل ريفا وايجي اوكادا » واجرى فيه احياء صادقا للزمان والمكان ، كما ساعده توليفه الدقيق على ان يمزج فيه عناصر فيلمية مبعثرة : اخباريات ووثائقيات او اخراجات حققهابنفسه أو حققها آخرون ، تماما كما فعل في « غيرنيكا او ليل وضباب » .

لقد عولجت المطالبة باستعادة الكرامة الانسانية والتشهير بالخطــر الذري ومأساة العاشقين اللذين تفرقا بسرعة مفرطـة ، بطريقة شاعرية عنيفة وأبية . وحــد التوليف الصوتي المعقد من عيوب حوار مارغريت دورا . ثم ان رينيه دفع فيما بعد بتحرياته السابقة الى ذروتها في عمل شاق كان موضع جدال : « السنة الماضية في مارينباد » . كان ابطاله شبه اشباح تقريبا ، منزوين في فندق غريب وحديقة هندسية . ولم يمنع غموض النص (الذي يرجع الى روب غرييه)من ان يكون هذا الفيلم الفريد لوحة مجازية لبعض الأوساط الفرنسية لعــام ١٩٦١ ، اكثر منه عودة الى اعوام ١٩١٥ - ١٩٢٥ ،الى مصاصي الدماء او الطليعةالقديمة .

وكان رينيه هو الذي ولـّف فيلم « السن القصير » الذي تنبأت فيه آنييس فاردا الفريدة منذ عام ١٩٥٥ « بالموجة الجديدة » . لقد حققت بعد افلام قصيرة مختلفة ، عملا حاداً ومثيراً للمشاعر اثارة عميقة هو « كلييو ، من ٥ – ٧ » ، الذي يروي ساعتين من حياة امرأة شابة محكومة بالموت بالسرطان .

وخلق كريس ماركر ، مساعد رينيه في (التماثيل تموت هي الاخرى) ، شكلا جديداً للفيلم الوثائقي ، تتخلى الصور فيه للتعليقات الحادة النفاذة ذات التصنع الحاذق الأريب : (رسالة من سيبيريا ، وصف معركة ، كوبا نعم) . وحاز هنري كولبي ، المولف لدى رينيــه (وكذلك مولف شارلي شابلن وسربيكاسو) على سعف ذهبي في « كان » لفيلمه (غياب مفرط الطول) ، ذلك الفيلم الذاتي العنيف ذو النسق البطيء ارادياً . وفي الزمرة نفسها ، اقام ارمات غاتي الضليع الملتهب مأساة من عصرنا الحاضر في احــد معسكرات الاعتقال (المحبس) كما وجد جاك ريمي ، زوج آنييس فاردا ، ضرباً من

« الواقعية الجديدة الشعرية » في فيلمه الغريب « لولا » المنطلق الساخر الأنيق الرشيق وكأنه رقصة رمزية – بالية – ...

ويقوم بعض المنعزلين في تصانيف خارج هاتين الزمرتين ، منهم لويس مال الذاتي النزيه الاصيل الذي يتجدد من فيلم لآخر كما فرض «مصعد المشنقة» شخصية جان مورو وكشف مظهراً جديداً لباريس . وكان «العشاق» فيلم الرومانطيقية الحديثة افضل في النقد منه في الشاعرية الغنائية . ولقد ساعدها عُته « زازي » واستحالته ، ان تعبر بواسطة رواية لكينو ، عن تخلي المدن الحديثة عن انسانيتها . ثم ان « حياة خاصة » تجاوز مجرد سيرة حياة بريجيت باردو .

وكان جورج فرانجو قارصاً وخارقاً في فيلمه الطويل الاول : « الرأس الى الجدران » لكنه تاه فيما بعد في افلام الرعب . وحاز مارسيل كامو ، بعد نقده للحرب في الهند الصينية في « الموت المخادع » على نجاح هائل دولي في « اورفو نيغرو » الذي حقق في البرازيل . ولنا ان نتوقع ان تتحقق قريباً البشائر التي ظهرت في « لا يدفن في يوم الاحد » لميشيل دراك وفي « بانتالاسكا » لجان فالير وبول بافيو وفي « مورانبونغ » لمينيغوز وبوناردو ، الذي منعته الرقابة .

كما ان علينا ان نفرد مكاناً خاصاً لجان روش . لقد استقر في باريس عام ١٩٦٠ بعد افلامه الهامة المحققة في افريقيا السوداء ، ليدير فيها «اخبار صيف» ، الذي تجاوز فيه التحقيق الاجتماعي الذي كتبه ادغار موران ، فجاء فيلمه الطويل تجربة مثيرة « للسينما الصادقة » ينتسب الى فيرتوف الذي كانت فيه « مصورة عين » (وأذن) تسأل بعض الرجال والنساء عن حياتهم الخاصة وهمومهم . وكانت مناجاة امرأة منفية في باريس قاحلة ، متوالية مفعمة بعظمة دراماتيكية .

ايطاليا

بعد الأزمة الايطالية بين اعوام ١٩٥٥ – ١٩٥٨ ، اتسم التفتح الايطالي الجديد باعمال هامة ولا ريب تدين بنجاحها للمحققين

المكرسين من قبل من امثـــال فيسكونتي « روكو واخوانه » او انطونيونى « الكسوف » .

لكن محققين عديدين استطاعوا من جهة اخرى ان يدخلوا الميدان ، فكان دخولهم منذوراً على ما يظهر لمصير افضل من اسلافهم عام ١٩٥٥ ، امثال ليزاني أو ماسيللي اللذين وقفت الازمة دون تطورهما قبل ان يتمكنـــا من تحقيق « احدب روما » و « الدلافين » .

ويبدو ان افضل اعضاء الموجة الايطالية الجديـــدة بعد عام ١٩٦٠ هم فرانسيسكو روزي وفيتوريو دوسيتا وإيليو بيتري . ولقد لفت الأول الانتباه قبل هذا التاريخ في « التحدي » – لاسفيدا – الذي فـاق « جوليانو » فكان احياء لحادثة شهيرة استخدم موت الشقي فيها في ابراز لوحة اجتماعية مسهبة عن سيسيليا بعد الحرب – صقلية – . ورسم دوسيتا ، منتج افلام قصيرة جميـــلة مكرسة للفلاحين وصيادي الاسماك ، جزيرة سردينيا في «شقي في اورغوسولو» الذي امكن مقارنته من حيث تطابقه الأمين بفيلم « الجزيرة العارية » لليـــاباني تاداشي ايماي . واظهر ايليو بيتري بعد « القاتل » ، مقدرة جميـــلة في « ايام معدودة » ، وهو قصة عـامل يترك عمله وهو على عتبة الشيخوخة ليجد نفسه هائماً في روما خارقة غير عادية .

لنذكر كذلك بين الجدد فرانكو روسي « اصدقاء مدى الحياة » وداميانو داميانى « ايل روزيتو » وواضع النصوص السابق باسوليني « أكاتوني »وإرمانو اولمي « ايل بوستو » ، والكاتب المـأساتي فرانكو بروزاتي « الفوضى » . لقد تبع هذا الجيل الجديد لعام ١٩٦٠ دروباً مختلفة ، قريبة احيانـــاً من السينما الصادقة « سينما الصدق » ، لكنها تتبع في مجموعها وعلى طريقتها الخاصة ، تيار الواقعية الحديثة المأخوذ في اوسع معانيه .

كذلك يمكننـــا أن نربط بهؤلاء الميلاني الفريد ماركو فيريري الذيحقق في مدريد «ايل بيزيتو » و « ايل كوشيسيتو » وفيهما دعـــابة وحشية وقسوة

ساخرة ، وهما الصورة الغريبة للبورجوازية الاسبانية الصغيرة . وعلى الرغم من « لوس غولفوس » ، فإن أية موجة جديدة لم تتمكن من الظهور بعد في تلك البلاد بسبب ظروفها الصعبة .

الولايات المتحدة

لقد اسهم التلفاز الأمريكي الذي تصنع له هوليود ونيويورك ولندن وباريس افلاماً من قياس ١٦ مم بتكاليف مخفضة ، في تأسيس جيل عام ١٩٥٥ الجديد . وكان بادي تشايفسكي واضع نصوص واحد من برامجه المبثوثة « مارتي » ، فاستخلص من هذا البرنامج نصاً حوله ديلبيرت مان الى فيلم مع ارنست بورغنين وبيتسي بلير ، وهما ممثلان ممتازان ولكن يتقاضيان اجوراً قليلة . فحاز « مارتي » على نجاح غير منتظر وهو يروي قصة غرام لطيفة في اطار من عادات صغار الناس في الاحياء الايطالية من نيويورك . وتابع تشايفسكي بعد ذلك وصفه الناقد في « الالهة » الذي يحطم اسطورة كواكب السينما ، وفي « ليل الازواج » على الاخص الذي يناجي فيه خمسة رجال انفسهم عن فراغ حياتهم وعزلتهم ويتهادون ان يسمع احدهم قول الآخر .

ولقد كشف مارتن ريت ، الذي تأسس في التلفاز هو الآخر ، عن نفسه في فيلمه المناوىء لافلام ارصفة الميناء في « الرجل الذي قتل الخوف » . كان بطله عاملاً اسود من عمال احواض السفن ، ذكياً شجاعاً وواثقاً من نفسه ، فجاء الفيلم تضاداً حياً « للزنوج » الجبناء الاغبياء المؤمنين بالخرافات . ووصف مارتن ريت بعد ذلك المالكين بالتقسيط في تقسيماتهم العقارية في فيلم « الشهوانيون » ، لكنه سرعان ما التفت الى الانتاجات التجارية الفخمة .

وستانلي كوبريك الذي كان مصوراً في مجلة « لوك » ، حقق بعض الوثائقيات ثم بدأ بأفلام مستقلة . وجاء نجاح « القتل » فسمح له بادارة فيلم هام وهو لم يبلغ الثلاثين . كان « دروب المجد » يروي بفن وقدرة وانفعال مأساة « المعدومين للعبرة » على الجبهة الفرنسية عام ١٩١٥ . ثم ادار فيما بعد فيلماً ذا مشاهد ضخمة « سبارتاكوس » كان كاتبه الحقيقي هو منتجه ، النجم كيرك دوغلاس .

وان المرء ليسأل ما اذا كان جيل عام ١٩٥٥ الجديد ، بأولئك الرجال الثلاثة ، لم يكن قد ضاع في زهو الانتاجات الضخمة التي تبتلع هوليود فيها المواهب دون اية فائدة فنية .

ثم ان مدرسة نيويورك تبعث من جهة اخرى منطلقاً جديداً كثير البشائر . لقد عاشت مسهدة خلال الأيام الكئيبة ثم استرجعت بعد عام ١٩٥٠ اهمية دولية في فيلم « الهارب الصغير » لموريس انجل وادغار آشلي ، وهو قصة بسيطة ويومية لفتى صغير ضاع في المدينة . وفي فيلمها اللائق « قصة مصور » ، استعملا مصورة محمولة تفيلم في الشوارع اضيف اليها بعد ذلك تسجيل مغناطيسي صوتي وجهاز لا يحدث اية ضجة ، وهي تقنية استأنفها واكمل اتقانها ريتشارد ليكوك .

ومن بين النيويوركيين القدامى ، ادار سيدني ميرز (العين الوحشية) وهو فيلم لاذع ساخط يحوي وثائق مؤلمة عن بعض مظاهر الحياة الامريكية . كما استعاد ليو هورويتز طريقة والت ويتمان في انشودته السينمائية عن ميناء نيويورك (اون ذي ووتر ايدج) ذي الالوان الجميلة والنسق المتئد .

ونهض جيل جديد نيويوركي مع روغوزن الذي ادار قبل فيلم (كوم باك افريكا) فيلم (اون ذي بووري) المكرس (للرجال المنسيين) من عاطلين ومتسكعين . فعالج جون كاسافيتز في (شيروز) المشاكل العرقية بوصفه حياة اسرة زنجية وخلاسية ، بواسطة شخصين شبان ارتجلوا جانباً من ادوارهم . واقتبس شيرلي كلارك في « ذي كونيكشن » مقطوعة طليعية ووصف بتطابق واحتداد ، وسط المدمنين على المخدرات .

كانت مدرسة نيويورك الجديدة تهدف الى لون من « سينما صدق » — أو حقيقة — باساليب مختلفة الاتجاهات ، وكذلك كانت حال ريتشارد ليكول من جهة أخرى في ريبورتاجاته الخارقة للتلفاز .

وكان هذا المصور القديم لفلاهيرتي في فيلم (لويزيانا ستوري) — قصة لويزيانا — مشتركا مع مجموعة كاملة من العاملين (روبرت ل . دريو ، د . آ .

بينيبيكر ، البرت ميسلز ، غريغوري شوكر ، الخ .) لايني يطور مصورة من قياس ١٦ مم خفيفة ومتزامنة ، فحقق على التوالي (بريماري) (عن النضال الانتخابي بين كنيدي وهمفري للترشيح للرئاسة) و (كينيا) ١٩٦١ ، و (ايدي ساخس في انديانا بوليس) (قصة متسابق في سباق سيارات) وعلى الاخص « يانكي ، كلا ! » وهو احسن فيلم وثائقي حقق في امريكا اللاتينية . التي انتجت لصالح مجلتي تايم ولايف ، حملت ثورة حقيقية الى الفن الوثائقي، ثورة فيخط اقرب الى خط دزيغا فيرتوف منها الى خط روبيرت فلاهيرتي .

بريطانيا العظمى اجتمع عدد من السينمائيين الشبان بعد عام ١٩٥٠ في مؤسسة السينما الحرة (فري سينما) حول الناقد ليندسي اندرسن . وكانوا يستأنفون وثائقية غريرسن على أسس جديدة ، وينتقدون وسائله ، هادفين الى انتاج افلامهم القصيرة التي تدور وقائعها حول الحياة الشعبية الانجليزية ، في استقلال كامل ، دون اعباء دعائية او اعلانية .

ابرز ليندسي اندرسن في (دريملاند) ، القلق الأليم المعاصر في نزهة في حديقة الملاهي . وفي « كل يوم ما عدا عيد الميلاد » ، وصف بقوة ذاتية العمل في سوق كوفنت غاردن . وتبع كلود غوريتا في « معاً » - اثنين من الصم البكم الشبان في الاحياء الفقيرة . اما آلان تانير ، فقد التقطت لحن العصر وطبائع الشبيبة في « نايس تايم » - وقت جميل - الذي حققته « خلسة » حول ساحة ترافالغار .

وكان افضل من عمل في « السينما الحرة » هو كاريل ريز . فبعد « موما دونت الوم » عن المتعصبين للرقص و « جماعة لامبيث » التحقيق المفيلم عن الشبيبة الشعبية ، عالج الاخراج في « السبت مساء الاحد صباحاً » الذي اظهر بتطابق وحدة بضعة ايام من حياة عامل لندني شاب .

وبعد عام ١٩٥٩ ، خفف نقص الوسائل المادية نشاط « السينما الحرة » . لكن تأثيرها عام ١٩٦٠ بدا متسلطاً على افضل جزء من الانتاج الانجليزي .

وكان ذلك التأثير قد ظهر بشكل غير مباشر في « طرق اعلى المدينة » الذي رسم فيه جاك كلاتين شخصاً طموحاً في مدينة صناعية من الاقاليم ، وبذلك قدم لسيمون سينيوريه الفرصة لأقوى ابداع من ابداعاتها .

اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية

بعد عام ١٩٥٤ ، دخل محققون جدد كثيرون الميدان في مختلف اقاليم الاتحاد السوفياتي ، فكانوا جميعهم تقريباً قد تأسسوا في الـ : V. G. I. K. ، اقدم معهد للسينما في البلاد .

انتقل تشوكري الى الصف الاول بسرعة . كان قد بدأ في « الواحد والاربعون » وهو قصة حب بريء مفجع خلال الحقبة الرومانطيقية من الحرب الاهلية ، فكانت هذه الروميو وجولييت الجديدة تتصل بالاساتذة السوفياتيين القدامى بسحتها المؤثرة والحساسة . ثم تفوق تشوكري على اعماله السابقة في « انشودة الجندي » وهي قصة حب بريء تجري بين فوضى الحرب الأخيرة ومآسيها مرسومة بصدق لا بهرج فيه . ثم عالج اخيراً المأساة التي عاشتها بلاده خلال الحقبة التي سيطرت فيها « عبادة الشخصية » بتبعاتها الفظيعة ، فكان « السماء الصافية » اقل كمالاً من الوجهة الفنية من الافلام السابقة ، لكنه كان صرخة غيظ مخلصة .

واظهر فاسيلي اورديتسكي في « ولد رجل » – كما هو الحال في فيلمه : « دون ان يترك عنواناً » – ، « فتاة أماً » تائهة في مدينة حقود وصدوق ، فوصف فيه موسكو بواقعية مذهلة . لكنه لم يستمر في تحليقه فيما بعد ، مثله في ذلك مثل سافرونوف في (الصرصار) أو آنينسكي في (وسام آنـّا) اللذين اقتبسا كليهما تشيخوف .

وتثبت اقدام جماعة ذاتية وقوية في جورجيا حتى لكأنها تلك (الموجة الجديدة) اشتقت من الواقعية الحديثة الايطالية . لكنها كانت تستأنف تقليداً

لسينمتها الوطنية، كان يلفت الانتباه بين اعوام ١٩٢٥ ـ ١٩٣٥ . وكان تشيدزي افضل اولئك الجورجيين الذين حققوا بعد تخرجهم من مؤسسة السينما *V. G. I. K.* (حمار ماجدالا الصغير) قصة الازمنة الغابرة . اظهر تشيدزي في (في قلوبنا) الحياة اليومية في تفليس في كل حيوتها الجنوبية . وفي اوكرانيا ، كان (مصير مارينا) لشاروك وايفوتشينكو وفقـــاً لنص ل . كومبانيتز ، بداية سياق جديد ، كما بدأ الممثل بونداتشوك في « مصير رجــل » الذي يروي بقوة الآلام والويلات التي جلبتها الحرب .

وفي لينغراد ، وصف ميشيل شويتزر في « الاقرباء الغرباء » عقلية « الكولاك » لدى بعض الكولخوزيين دون تصوير الشكل نفسه . كان السينمائيون الشبان منذ ذلك الحين يصفون الارياف بلهجـــة تختلف كل الاختلاف عن التبريرات الاخلاقية المفخمة والمنسقة التي كانت في الحقبة السابقة .

واستلهم كوليدجانوف وسيغيل دوفجنكو مباشرة في فيلمهما الاول : « وبدأ ذلك هكذا » عن استصلاح الاراضي البكر ، ثم ترسخت شخصياتهما منذ « البيت الذي اعيش فيه » الذي يعالج موضوعاً مماثلاً لموضوع « عندما يمر البجع » بزهد وعفة . وفي « باقل كورشاكين » - تبعاً لاوستروفسكي - ، اعطى ألوف ونوموف القيمـــة الحقيقية للبطولة ، بوصفهما الصعوبات المفجعة للحرب الاهلية وصفاً لا تنميق فيه بروح راسخة من العقلية المعاصرة .

ومن بين الاثني عشر مستجداً الذين قدموا حوالي العام ١٩٦٠ اعمالاً هامة أو مبشرة ، نذكر نيكولا رومانزيف « الهضاب الوعرة » وستانيسلاس روستوسكي « الارض والرجال » ودانييلا وتارانكين « سيريوجا » وكارليك « المهدهدة » وسكوييين « قسوة » وميرونر وخوزييف « الربيع في شارع زاريتشنايا » وسالتيكوف وميتا . وارتفعت « تيارات جديدة » في موسكو وكذلك في لينينغراد وكييف وتيفليس وريغا ومينسك ، الخ . تجدد السينما السوفياتية وتهيء لها تفتحاً جديداً بتطابقها مع الحقيقة وتنوعها .

بولونيا

ان اعادة تنظيم السينما على اساس زمر يوجهها سينمائيون مكرسون على مسؤوليتهم الخاصة ، قلل من العقبات المكتبية – بوروقراطية – في ادارة ممركزة،وأدى الى نتائج ممتازة منذ قبل عام ١٩٦٠ .

سرعان ما فرض مستجدان نفسيهما : اندريه مونك واندريه فاجدا . فاما الاول ، وقد مات في حادث عام ١٩٦١ ، ففي الاربعين من عمره بدأ كوثائقي وأعطى عملاً مجرداً في « رجل على القضبان » ، قوياً ساخطاً ، قصة مستخدم قطار عجوز اتهم ظلمـاً فانتهى الى الانتحار . وتابع مونك نقده البناء في (ايرويكا) فأظهر بولونيا خـلال احداث ١٩٤٣ – ١٩٤٤ المفجعة بدعابة كئيبة،ثم وصف مختلف الاحقاب في بلده في فيلمه الهجائي(خط برسم البيع) .

واما آندريه فاجدا ، فقد بدأ بمزاج مختلف جداً وهو في الخامسة والعشرين في (فتاة تكلمت) وهي قصة حب ومقاومة في فرصوفيا المحتـلة . وكان موضوع « كانال » سحق التمرد الفرصوفي عام ١٩٤٤ ، فكان عملاً لامعاً مفرطاً وذاتياً يصل احياناً الى الذوق الرديء. ثم ان هذه الصفات وهذه الشواذ ظهرت في « رماد وماس » الذي يحدد عنوانه اسلوبه : فالبريق غالباً ما يخبو تحت غبار بعض الاخطاء الصورية. لكن العنف والاخلاص كانا يجرفان فاجعة شاب انساق الى الارهابية خلال حقبة نهاية الحرب القلقة . ثم تمحص فن فاجدا بعد ذلـك . فكان « شمشوم » رائعاً في اعتداله العنيف وشاعريته الخارقة رغم ما أضر النص به من نقله بأمانة لاسطورة من الكتاب المقدس (١٩٣٨ - ١٩٤٤) .

و « الموجـة الجديدة » البولونية لا يمكن ان تقتصر على مونك وفاجدا . فهناك كثيرون من الجدد تكشفت مواهبهم منذ عـام ١٩٦٠ نذكر منهم على الاخص ستانيسلاس روزوويكس «شهادة ميلاد» وبوريبا «الطريق نحو الغرب» وايفاوزيلاف بيتيسكي « هول في الجبل » وكونويـكي « آخر يوم من الصيف » وكوتز « جماعة القطار » وجان باتوري « زيارة الرئيس » ، الخ .

ومن جهة اخرى ، تثبتت مدرسة ممتازة للافلام القصيرة امثال : لومنيكي

« الباخرة » وكاراباس « الموسيقيون ، رجال السفر » وهوفمن وسكورزيوسكي « طريق تل الصليب » الذين استخدموا« المصورة النظر » بطريقة جديدة ، بينما كان بولانسكي في « الخزانة » يسعى وراء شاعرية خارقة فـــوق واقعيـة – سورياليست – .

ان بولونيا بين كل الديمقراطيات الشعبية ، هي البلد الوحيد الذي يملك اقوى « موجة جديدة » واكثرها مباشرة . لكن حركات مماثلة قـــد تتفشى قريباً وخصوصاً في هنغاريا وتشيكوسلوفاكيا – مع ماكوفيك وكاليس وفلاسيل ، الخ . – او في بلغاريا حيث قدم فالتشانوف بعــد « الصغيرة » ، « جزيرة ظل وشمس » ١٩٦٢ .

امريكا اللاتينية

في الارجنتين ، بدأ مستجدون كثيرون تأسسوا في ميدان النقد الممتاز وفي الاندية – السينما « سينيه كلوب » بالافلام القصيرة بل والطويلة احياناً ، نذكر من بين الوثائقيات « تيريري » – اعطني عشرة فلوس – الذي يمزق نياط القلوب لـ : ف . بيري و« بيونس آيرس » الذي اظهر فيه دافيـــد كوهون البراكات الفظيعة و « الجريدة » – دياريو – لبيريند . كما نذكر بين الافـــلام المخرجة قصة « بطريق المرور » لـ : ل . آ . بيلالبا وأهجوة سيمون فيلد من المسلية : «إيل نيغوسيون ريو آ يجو » التي اظهر فيها انريك داوي ، تلميذ فلاهيرتي بؤس المهاجرين الاوروبيين المستقرين في احدى الدلتات المستنقعية .

وفي البرازيل نستطيع ان نتوقع ظهور جيـل جديد بين اعوام ١٩٦٢ و ١٩٦٣ وبصورة خاصة مع غلوبير روشا . لكن الآمال ليست مبشرة بمثل هذه السرعة في المكسيك حيث الصناعة فيها قليلة الترحيب بالقادمين الجدد .

وفي بوليفيا والبيرو ، تبدت اخيراً ظاهرة هامة على صورة سينما هندية امينة ناطقة بلغات الحضارات القديمة . ففي منطقة عاصمة مملكة إنكا كوزكو ، حقق الإنكا جورج شامبي وثائقيات مدهشة في اعالي النجود بالألوان . كما حقق الإنكا

جورج هواكو « ابناء الشمس » وهو فيـــلم نصف وثائقي اجتماعي يمثله هنود يتكلمون لغتهم الاصلية ، لغة الغانش . وفي بوليفيا ، يعتبر غريبرسن الهندي جورج رويز كواحـــد من افضل الوثائقيين المعاصرين ، وبصورة خاصة بعد « فويلغي سيباستيان » . ان الحضارات التي دمرها الغزاة الاسبانيون في القرن السادس عشر اخذت الآن تستطيع التعبير عن نفسها بواسطة الافلام .

اليابان

لا تزال معلوماتنا سيئة عن المحققين الجـــدد الذين ظهروا حول العام ١٩٦٠ . لقد تثبت جيل مـع ياسوشي ناهاهيرا وياسوزو ماسمورا وعلى الأخص مع مازا كي كوباياشي الذي نشأ عن المستقلين . اقتبس هذا الأخير في فيلمه المتعدد الاجزاء « ليس هنـــاك من حب أكبر » – الذي يدوم عرض اجزائه ثماني ساعات – رواية ج . غوميكاوا ، فطرح من خـلال مصير زوجين يابانيين خلال حرب منشوريا ، مشاكل الظرف الانساني الحديث واهوال القمع والزجر الاستعماري باسلوب اخباري يمزق الفؤاد . ومن جـانبه ، انتقل كون ايشيغاوا الى المرتبة الاولى – وكان قد وضع من قبل عدداً من الافـــلام المتباينة القيمة – في فيلمـــه « المعزف البيرماني » الموجع وبصورة خاصة في « نيران في السهل » الذي لم يتراجع امام اي افراط ليندد باهوال الحرب .

وليست لدينا معلومات جديدة عن تحقيقات الجدد في الصين واندونيسيا او الهند ، حيث يبدو ان المدرسة البنغالية انطلقت في نهضة جديـــدة على أثر ساتاياجيت رآي .

افريقيا

منذ عام ١٩٦٠ ، هناك في القاهرة موجة جديـــدة في طريق النهوض . ان يوسف شاهين ، من بين المحققين المكرسين، ما يزال يراوح في مكانه ، لكن صلاح ابو سيف ما زال يتابع تقديم افلام غالباً مـــا تكون متينة وملفتة للانتباه .

ومن بين الجدد ، هنـــاك عاطف سالم « السبع بنات » ومحمد عرفة

« المراهقات » وكمال الشيخ وعز الدين ذو الفقار واحمد ضياء الدين ، الخ . يستوقفون النظر .

والظروف الجديـدة التي ستخلقها اقامة دولة جزائرية قد تسمح بتعديـل الظروف السينماتوغرافية في المغرب . بينما هنـاك بلدان افريقية سوداء ستنهض وستثبت اقدام سينمائيين افريقيين جدد .

والنتائج

لقد اكتملت جولة عالمية سينماتوغرافية خلال حوالي مـائة بلد . وهذا العرض المجسد ، مهـما كانت ثغراته واخطاؤه ونقائصه ، يدلل على ان تعميم فن الفيلم في العالم اجمع لم يعد موضع جدال .

لقد انقضت الأزمنة التي كانت فيها اربعة او خمسة من الدول العظمى تهيمن على الانتـاج العالمي . لقد هدفت السينما ، لا الى ان تصبـح موضوع بعض الاحتكارات ، بل فناً حياً لمعظم البشر وبهم . ولم يعد فن الفيلم مخصصاً ببعض المحققين ، بل اصبح وسيلة للتعبير والتثقيف لكل الامم ، على غرار الفنون القديمة العريقة : الرقص والقصة والشعر والنحت او الرسم .

لكن هذا الاتجاه لم يكن خالياً من مناقضات ، فظل التعميم نسبياً جداً من بلد لآخر ، كما في داخل البلد نفسه .

واذا اخذنا المجموعات البشرية الكبيرة وفقاً لتصنيف تقليدي بقدر ما هو صفيق ، فان البيض والصفر كانوا منذ زمن بعيد سادة فن الفيلم ، بينما السود أو « الهنود الحمر » كانوا عام ١٩٦٢ ، في بدء الطريق ، بانتظار ذلك اليوم القريب الذي يمكن فيه لجهاز « مانييتوسكوب » سهل الاستعمال وبحجم الآلة الكاتبة ان يسمح لحضاراتهم الشفهية بأن تصبح حضارات مسجلة ، وان تكوّن حضارة جديدة وصيغة جديدة من الاتصال بين الشعوب .

واياً كانت التباينات في التطور وفي الآمال وخيبات الامل ، فان النصف الثاني من القرن العشرين اتسم منذ عقده الأول بانطلاق مدارس وطنية عديدة

بينما استمرت السينما المكرسة من قبل في تفتحها وانتعاشها .

واصبحت سلسلة من الإظهارات الآتية من آسيا مكتسبة ثابتة بينما توضحت الآمال المعقودة على امريكا اللاتينية واستيقظت افريقيـــا . واصبحت الامة والشعب في خمسين بلداً – تحت اشكال جد مختلفة – مادة لافلام تزداد عدداً، تؤثر فيها الطبقات الكادحة ، وهي الجمهور الاساسي للسينما .

ولسوف يبرهن فن القرن العشرين اكثر فأكثر على امكاناته التي لا يحدهـا حد . ولن يكون في مقدورنا بعد ان نقول انه لم يعد لديه ما يقوله بعد ان سما في الهيمنة على بيانـــه او ان نقول على العكس انه سيقضي حتفه لأن تقنيـات جديدة – والتلفاز ـ وضعت طرائقه في التعبير موضع تمحيص ومناقشة . لقـد كنا نشهد تنوع طرازاته واختلاف طرائقـه في الوقت الذي كانت المكتشفات الجديدة ، كالصورة المغناطيسية مثلاً ، تفتح امامه امكانات تبعث على الحماس .

كنا ، حينما كان ، نرى الافلام تعبر عن حقيقة العالم افضل واحسن من اي وقت مضى . لقد كانت السنوات الخمسة عشر لفترة ما بعد الحرب ، اكثر تنوعاً وغزارة مما كانت عليه السنوات المماثلة التي تلت الناطق بعشرة اضعاف. وكانت وفرة اللغات والامم تحمل لاصدقاء السينما اظهارات بلغ من كثرتها ان اضطرت العاملين بالعزوف عن الوتيريات . وراحت الاطر القديمـة تتقصف تحت ضغط حيوات غازية لا تحصى والموجات الجديدة ترسخ اقدامها في كل مكان .

لقد اصبحت السينما اليوم ، بتطوراتها الفجائية وازماتها المباغتة ، وجمهورها الذي لا يحصى – ٢٠ مليار متفرج عام ١٩٦٠ – ومبدعيها الكبار وجهدهـــا الجماعي وتنوعها الذي لا يني يتضاعف ، الاولى بين الفنون . ان تطورها الحديث يبرهن على انها ستصبح، وبشكل اكثر كمالاً ، فن الغد الأفضل، للجميع و كذلك بالجميع بعد وقت قريب .

فالسينما لما تزل لم تتجاوز فجر واجبها .

راون ليتاب ـ باريس

تموز ١٩٤٧ ـ حزيران ١٩٦٢ .

فهرست

ص

انتهى طبع هذا الكتاب على مطابع
منشورات عويدات - ص. ب ٦٢٨
بيروت - لبنان تلفون ٢٧٢٧١٤
في شباط (فبراير) ١٩٦٨

منشورات عويدات ١٢٥/٢/١٩٦٨

GEORGES SADOUL

HISTOIRE
DU
CINEMA MONDIAL

DES ORIGINES A NOS JOURS

Texte traduit en arabe
par

Dr. Ibrahim KILANI et Fayez KUM NACCHE

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Liban

الثمن ١٢٠٠ غ. ل.
١٥٠٠ غ.س